

MAR 30 1944

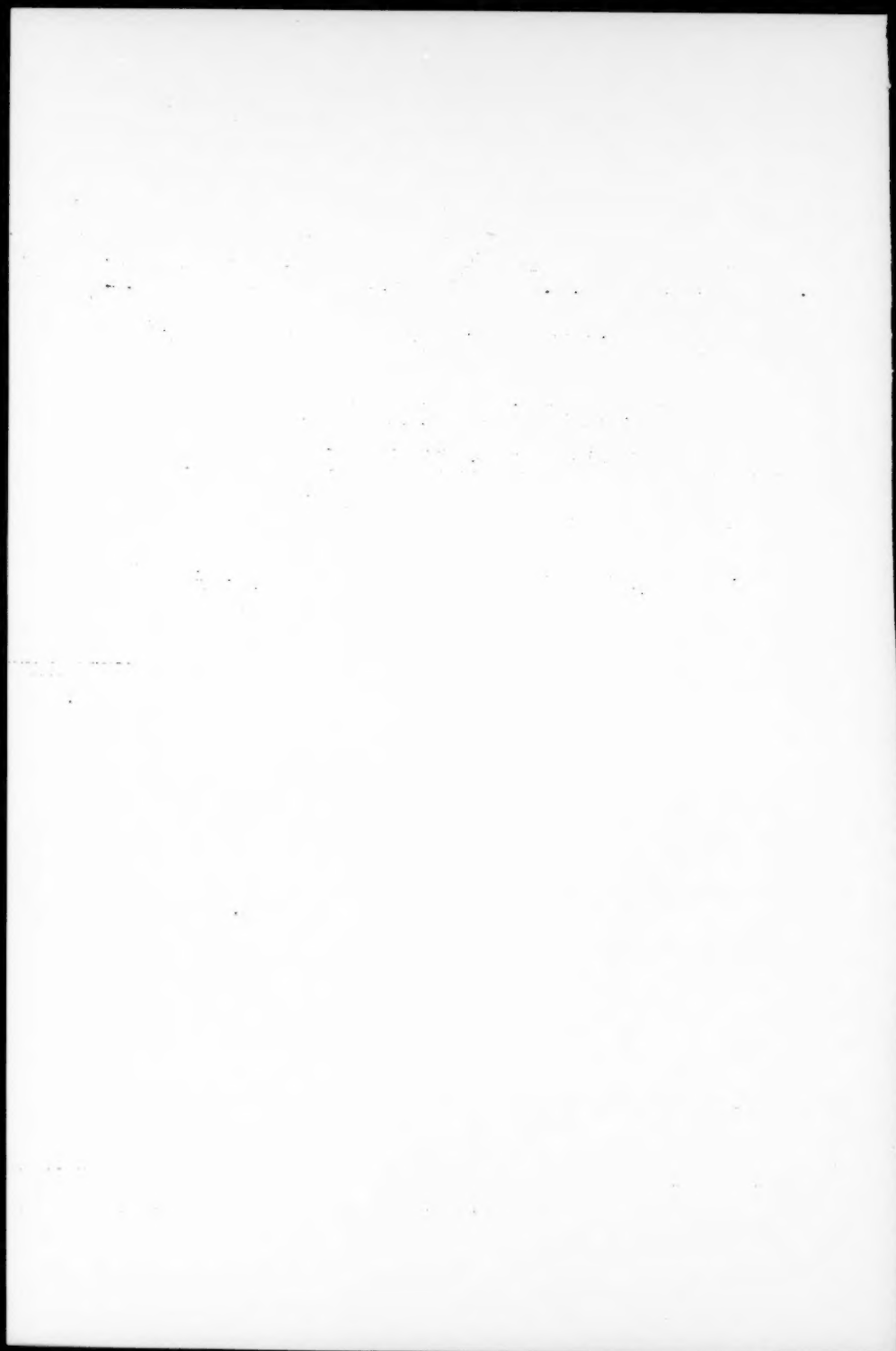
THE ROMANIC REVIEW

FOUNDED BY PROFESSOR HENRY ALFRED TODD

A QUARTERLY PUBLICATION OF
THE DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES
IN COLUMBIA UNIVERSITY

COLUMBIA UNIVERSITY PRESS • PUBLISHERS

VOLUME XXXIV . DECEMBER 1943 . NUMBER FOUR



THE ROMANIC REVIEW

A QUARTERLY PUBLICATION

HORATIO SMITH, *General Editor*

JEAN-ALBERT BÉDÉ

TOMÁS NAVARRO

DINO BIGONCIARI

JUSTIN O'BRIEN

JOHN L. GERIG

FEDERICO DE ONÍS

ARTHUR LIVINGSTON

MARIO A. PEI

HENRI F. MULLER

NORMAN L. TORREY

W. M. FROHOCK, *Secretary*

VOLUME XXXIV

DECEMBER 1943

NUMBER 4

ARTICLES

- Transformations of an Image: Sheep, Fleece, Brambles
LAURENCE LESAGE 295

- The Influence of Francis Bacon on Diderot's *Interprétation
de la Nature*
HERBERT DIECKMANN 303

- Un Épisode de l'histoire de la censure dramatique: la
comédie et la censure sous Louis-Philippe (1830-1848)
(d'après les rapports de censure des Archives Nationales)
LOUIS ALLARD 331

- The Critics, the Public and the *Tour de Nesle*
ALEXANDER YALE KROFF 346

- Le Temps "retrouvé" et l'histoire dans l'œuvre de Proust
GERMAINE BRÉE 365

- Fr. travail
LEO SPITZER 374

REVIEWS

- Gustave Cohen, *La Grande Clarté du moyen-âge*. [URBAN
T. HOLMES, JR.] 380

Copyright, 1943, Columbia University Press

Robert J. Clements, <i>Critical Theory and Practice of the Pléiade</i> . [GUSTAVE COHEN]	381
Paul Saintonge and Robert Wilson Christ, <i>Fifty Years of Molière Studies: A Bibliography, 1892-1941</i> . [CASIMIR D. ZDANOWICZ]	383
Sister Loyola Maria Coffey, S. S. J., <i>Adrien Jourdan's Susanna (1653)</i> ; Merle I. Protzman, <i>Les Illustres Fous of Charles Beys</i> . [HENRI L. BRUGMANS]	386
Ruth Kirby Jamieson, <i>Marivaux: A Study in Sensibility</i> . [EDITH PHILIPS]	387
Jean Seznec, <i>Les Sources de l'épisode des dieux dans la Tentation de Saint Antoine</i> . [DON L. DEMOREST]	390
Matthew Josephson, <i>Victor Hugo: A Realistic Biography of the Great Romantic</i> . [JEAN-ALBERT BÉDÉ]	393
Margaret Gilman, <i>Baudelaire the Critic</i> . [W. M. FROHOCK]	401
Pedro Henríquez Ureña, <i>El español en Santo Domingo</i> . [TOMÁS NAVARRO]	403
Books Received	405
Index	407

THE ROMANIC REVIEW is published four times a year (February-April-October-December) by Columbia University Press, 450 Ahnaip Street, Menasha, Wisconsin, or 2960 Broadway, New York City. Single copies, \$1.00 (foreign, \$1.10); \$4.00 a year (foreign, including Canada, \$4.30). Subscribers should notify the publisher of change of address at least three weeks before publication of issue with which change is to take effect. Entered as second-class matter at the post office at Menasha, Wisconsin, under the Act of March 3, 1879.

Manuscripts, editorial communications and books for review should be addressed to Professor Horatio Smith, 513 Philosophy Hall, Columbia University, New York City. THE REVIEW will not be responsible for the return of manuscripts unless accompanied by a self-addressed, stamped envelope. For all questions regarding preparation of manuscripts and printing style, consult the "Notes for Contributors" at the end of the February issue.

All communications of a business nature should be addressed to Columbia University Press, 2960 Broadway, New York City.

TRANSFORMATIONS OF AN IMAGE: SHEEP, FLEECE, BRAMBLES

IN SEVERAL GREAT FRENCH WRITERS, especially of the romantic period, there appears an image of a sheep leaving bits of its fleece upon the brambles through which it roams. Although never acknowledged specifically, its source may well be Buffon, who described sheep as silly animals, helpless without the care of man: "le moindre bruit extraordinaire suffit pour qu'ils se précipitent et se serrent les uns contre les autres, et cette crainte est accompagnée de la plus grande stupidité. . . . Il faut éviter de les faire passer par des endroits couverts d'épines, de ronces, d'ajoncs, de chardons, si l'on veut qu'ils conservent leur laine."¹ In tracing the history of the image what is most striking is the very characteristic way different authors make use of it and how an item from Buffon's quaint Natural History may be transformed into a literary device supple enough to suit the purposes of a number of writers of widely divergent tendencies. Each variation reveals its author's special bent or talent.

So far as I am aware, the image of fleece left on brambles occurs first in *Le Génie du christianisme* in which Chateaubriand acknowledges frequent borrowings from Buffon. In the following passage Chateaubriand is illustrating the work of divine providence by describing the nests and eggs of birds:

Aussitôt que les arbres ont développé leurs fleurs, mille ouvriers commencent leurs travaux. Ceux-ci portent de longues pailles dans le trou d'un vieux mur, ceux-là maçonnet des bâtiments aux fenêtres d'une église; d'autres dérobent un crin à une cavale, ou le brin de laine que la brebis a laissé suspendu à la ronce.²

Divine goodness watches over the building of the nest which is to hold the precious egg and later the fledgling, until "ce jeune roi des airs, qui porte encore la couronne de l'enfance autour de sa tête" dares contemplate the vast heavens and present himself to the rejoicing forest. The incidental image of the fleece which serves to line the nest is typical of the idyllic descriptions which illustrate the divinely ordered world as conceived of in *Le Génie du*

1. "Les mammifères," *Histoire naturelle*, (Animaux domestiques—La brebis).

2. *Le Génie du christianisme*, Première partie, v, vi, (Nids des oiseaux).

christianisme. In *Les Martyrs* the image is repeated, this time assuming more imposing proportions as a figure of speech. Velléda, the unhappy Celtic princess, grieves over her unrequited love for Eudore, and fondly imagines how happy they could be together:

Quel bonheur d'errer avec toi dans ces routes solitaires, comme la brebis dont les flocons de laine sont restés suspendus à ces ronces. Elle s'interrompt, regarda ses bras amaigris, et dit avec un sourire: — Et moi aussi j'ai été déchirée par les épines de ce désert, et j'y laisse chaque jour quelque partie de ma dépouille.³

The landscape evoked is worthy of the great imaginative genius of Chateaubriand. Before our eyes is a huge somber canvas, depicting in the background Druid forests of gnarled black trees swept by bitter winds from the Channel and in the foreground grassy fields through the paths of which wander sheep, tearing their wool on the thorn bushes. Chateaubriand adds to the painting, as is his wont, isolated ruins in a place of solitude and reflection.

It is in a description of the Italian countryside in autumn that we find Lamartine first using the image:

*La brebis sur les collines
Ne trouve plus le gazon;
Son agneau laisse aux épines
Les débris de sa toison...*⁴

The poem follows the characteristic pattern of Lamartine. Contemplation upon a certain landscape leads to reflection upon the immutable laws of the universe governing humanity and nature alike. Here the desolation of the landscape with its colorless sky and motionless waters, its bare forests where birds no longer sing, is for Lamartine a *memento mori*. The image of the bereft lamb strikes the keynote of the poem and is repeated in the images of the trees losing their leaves, the grain being cut and gleaned, the eagle shedding part of its plumage. "C'est la saison où tout tombe..." Characteristically mingling his themes of nature and humanity, Lamartine reflects that autumn is the time of year when those we love have left us and died:

*Ils furent ce que nous sommes,
Poussière, jouet du vent.*

3. "Velléda" *Les Martyrs*, x.

4. "Pensée des morts." *Harmonies*.

However, they are not forgotten, for are they not "débris de nos cœurs?" The figurative "débris de nos cœurs" reverts to the literal "débris de la toison", which to be sure can itself be translated as a symbol.

"Milly ou la terre natale" contains two references to sheep and their wool. The first is a part of the description of a Virgilian landscape similar to that of "Pensée des morts":

*... Quelques buissons de ronce, où l'enfant des hameaux
Cueille un fruit oublié qu'il dispute aux oiseaux,
Où la maigre brebis des chaumières voisines,
Broute en laissant sa laine en tribut aux épines...*

The pastoral continues and acquires a reverent tone as Lamartine views the rustic bench where his father used to sit, telling of his adventures and teaching the shepherds lessons of virtue and piety. In this peaceful and innocent setting Lamartine's mother pointed out to him the handiwork of the Creator. All nature bears witness to His goodness:

*... La laine des brebis dérobée aux rameaux
Servant à tapisser les doux nids des oiseaux...*

This image quite apparently harks back to Chateaubriand.

Turning to Balzac we come upon the image again, here used as a figure of speech in a realistic setting: it serves the landscape painters and the religious apologists; it serves as well a student of human nature. In Balzac's novel *La Peau de chagrin* the protagonist Raphaël is narrating his life and its disillusionments to a bored and impatient interlocutor. He has come to see the value of his failure to please women. Humiliated and frustrated in his amorous desires, the youth indulges in thoughts of his own superiority, of his ultimate greatness which will make him sought after. Raphaël's story is that of the Balzacian *arriviste*. With shrewdness and insight he perceives the necessity of illusion, of self-confidence to guide him to success. Such lofty ambition, begun in a feeling of inferiority, saves him from the narrow pleasures of ordinary people. Raphaël's soul has remained intact, undisturbed by passing love affairs, to become the perfected organ of a higher will. Patiently and in silence he works to cover himself with glory for the mistress he hopes to have some day.

Cet immense amour-propre qui bouillonnait en moi, cette croyance sublime à une destinée, et qui devient du génie, peut-être, quand un homme ne se laisse pas déchiqueter l'âme par le contact des affaires aussi facilement qu'un mouton abandonne sa laine aux épines des halliers où il passe, tout cela me sauva.⁵

The image of the lamb becomes with Balzac an illustration of the workings of the human mind and heart. Its pictorial value, weakened by the negative, is minimized in favor of its power to bring out forcefully the penetrating analysis of a psychologist.

Sainte-Beuve restores the pictorial value of the image and uses it to express *mal du siècle* regret. His version seems to derive directly from Chateaubriand. *Volupté* bears many traces of the master's influence. The desolate coastal region which forms the background for much of the novel resembles the setting of *Les Martyrs*.⁶ This landscape is carried over into the figure. Amaury, a literary descendant of René, has reached a great turning point in his life, for he is to leave the lonely shore where he has spent so many peaceful hours of meditation. In his nostalgic complaint he conjures up a familiar picture of lambs wandering in the paths through the heather, leaving bits of their whitest wool on the bushes. The image symbolizes the tender memories of his far-away youth.

Et pourtant, un inexprimable regret se mêle à la pensée du premier charme. Les hommes, dont la jeunesse et l'adolescence se sont passées à rêver dans des sentiers déserts, s'y attachent et y laissent en s'en allant, de bien douces portions d'eux-mêmes, comme les agneaux leur plus blanche laine aux buissons. Ainsi, hélas! je laissai beaucoup à la bruyère de la Gastine; ainsi surtout à celle de Couaën. Bruyères chéries, ronces solitaires qui m'avez dérobé, quand je m'en revenais imprudemment, qu'avez-vous fait de mon vêtement de lin et de la blonde toison de ma jeunesse?⁷

Amaury's sentimental melancholy gives the figure an emotional quality similar to the pathos of Velléda's comparison.

Metaphors are the natural product of Victor Hugo's inspiration. He is the creator of a world of images. In using the image of the sheep in figures depicting the sea and the sky, he exploits its great visual appeal. Hugo's prodigious combinations result in images of arresting beauty. In the following, one may observe with what skill the poet lifts the image from plain statement to figurative heights:

5. *Œuvres complètes*, éd. Louis Conard, 1925, xxvii, 94.

6. "Velléda" *Les Martyrs*, x.

7. *Volupté*, Éditions des Presses françaises, 1927, I, p. 115.

*Ses agneaux, dans le pré plein de fleurs qui l'encense,
Bondissent, et chacun, au soleil s'empourprant,
Laisse aux buissons, à qui la bise le reprend,
Un peu de sa toison, comme un flocon d'écume.*

On the comparison "comme un flocon d'écume" the transition is made to the sublime and the grandiose. The mountain is a shepherd:

*Et, là-bas, devant moi, le vieux gardien pensif
De l'écume, du flot, de l'algue, du récif,
Et des vagues sans trêve et sans fin remuées,
Le pâtre promontoire au chapeau de nuées,
S'accoude et rêve au bruit de tous les infinis,
Et, dans l'ascension des nuages bénis,
Regarde se lever la lune triomphale,
Pendant que l'ombre tremble, et que l'âpre rajale
Disperse à tous les vents avec son souffle amer
La laine des moutons sinistres de la mer.⁸*

Hugo's imagination has transformed the whitecaps into the fleece of the sheep which first appeared in plain statement. Fleece is evoked in *Les Paysans au bord de la mer*, where Hugo again compares waves to sheep:

*Le troupeau des vagues saute
Et blanchit toute la côte
De sa toison.⁹*

The whiteness and softness of clouds inspire further use of the sheep image:

*Vers le nord, le troupeau des nuages qui passe,
Poursuivi par le vent, chien hurlant de l'espace,
S'enfuit, à tous les pics laissant de sa toison.¹⁰*

The formidable velocity implied in this image reveals the dynamic quality of Hugo's poetry. His images are on a grander scale than those we have previously observed. The above figure is augmented by the additional comparison of the wind to a sheep dog. In *Notre Dame de Paris* the image closes a magnificent description of dawn. It is prepared for by the consummate artistry which marks Hugo's genius. He remarks on the stillness of the morning, the serenity of

8. *Contemplations*, v, xxiii, "Pasteurs et troupeaux."

9. *La Légende des siècles*, xxxvii.

10. *Ibid.*, xv, ii. (Note that the precipitous flight of sheep is included in Buffon's description).

the sky against which a white light brings the lines of the buildings into bold relief. And then farther off beyond the ramparts "la vue se perdait dans un grand cercle de vapeurs floconneuses à travers lesquelles on distinguait confusément la ligne indéfinie des plaines et le gracieux renflement des coteaux. Toutes sortes de rumeurs flottantes se dispersaient sur cette cité à demi réveillée." The adjectives *floconneuses* and *flottantes* anticipate the figure of the flock and the shepherd dog: "Vers l'orient, le vent du matin chassait à travers le ciel quelques blanches ouates arrachées à la toison de brume des collines."¹¹ *Les Contemplations* offers a slight variation in the familiar image. The wind is not a shepherd dog herding a flock, but a bird carrying its prey:

*Je regarde, au-dessus du mont et du vallon,
Et des mers sans fin remuées,
S'envoler, sous le bec du vautour aquilon,
Toute la toison des nuées.*¹²

Alfred de Musset uncovers in the figure a lyric value reminiscent of Sainte-Beuve and Chateaubriand. With this poet of unrequited love and *mal du siècle* it connotes sheer pathos. Musset relates in *La Nuit de décembre* that he has sought by travel surcease from his sufferings. But his wanderings have been in vain, for he laments:

*Partout où j'ai, comme un mouton,
Qui laisse sa laine au buisson,
Senti se dénuer mon âme.*

One recognizes in the accents of bitterness and disillusionment the poet of the *Nuits*. There is really very little visual appeal in the image—no landscape painting at all—merely this simple, unextended comparison to depict hopeless anguish. All other potentialities are undeveloped in order to emphasize emotional value.

While the image of fleece and brambles is most common during the romantic period when poets began to draw heavily upon nature for their themes and would delight in such a homely, bucolic touch as this allusion would give their writings, more recent authors have been impressed by its effectiveness, for both Lucien Descaves and Jean Giraudoux repeat the image. The two examples which I have observed in contemporary French literature lack completely the

11. xi, xi, (*La Creatura bella bianco vestita*).

12. v, xiii, "*Paroles sur la dune*."

affective qualities and have, moreover, little visual significance. As we shall see, although they have closer affinities to the version of Balzac than to any of the others, they bear a distinctively modern stamp.

Jean Giraudoux's use of the figure is representative of the modern imagist's technique. Abandoning conventional description and the discursive method to present psychology, the contemporary writer strikes right to the heart of the matter by an image. Giraudoux is telling the story of Estelle, a housemaid whose life had been saved reportedly by divine intervention and who has subsequently become the goal of annual pilgrimages. In her ignorance she believes she must have a permit to sell religious medals and scapularies, so repairs to the tax office for that purpose. The clerks there receive her visit with derision and the other villagers, who are waiting their turn at the window, do not hide their impatience.

Elle ne sentait pas son ridicule, mais perdait de sa contenance. Elle me rappelait les brebis imbéciles qui s'agitent au milieu des buissons, et, sans sentir les ronces, laissent cependant un flocon de laine à chacune.¹³

Giraudoux's figure might be built solidly upon Buffon. The latter comments upon sheep, "Ils semblent même ne pas sentir l'incommodité de leur situation." By means of the above analogy Giraudoux has conveyed to us precisely and graphically the impression which he wished to record: Estelle's absurd stupidity, her unawareness of it and of the ridicule and annoyance she provokes. Giraudoux's version of the image lacks totally the lyrical and poetic appeal which has been frequently apparent in the romanticists. Not only does this proceed from a prevailing prejudice against extravagance but from a *sine qua non* of imagism. Because of the subtlety of his analogies and the abruptness of his transitions, the contemporary imagist—following the model of Mallarmé—chooses prosaic and well-known images for the second term of a comparison. Otherwise he risks too great obscurity. In the collection of childhood reminiscences where we encounter this image, figurative references are confined in a large measure to simple rural things.

With Lucien Descaves, the figure connotes a shrewd realism which reminds us of Balzac. Yet Descaves is more materialistic: it is not a man's soul which has escaped the thorns, but a provincial couple's savings:

13. *Provinciales*, Grasset, 1922, p. 56.

M. et Mme Beauchamps, qui avaient lentement amassé dans le commerce, avant la guerre, une honnête aisance, menaient en province une vie qu'ête et retirée. Ils jouissaient dans leur arrière-saison d'une bonne santé et, grâce à des placements bien inspirés, n'avaient laissé que peu de laine aux buissons du change et de la spéculation.¹⁴

This figure, as well as Balzac's and Giraudoux's, is based on the concept of the stupidity and helplessness of sheep such as is apparent in Buffon's article. Descaves' and Giraudoux's light cynicism has something of a modern touch. It is in keeping with the general theme of Descaves' story of an old couple who are so smug in their possession of a radio. As they are extolling the benefits of modern scientific inventions before their less well-off neighbors, news of their son-in-law and grandchild's death in an auto accident comes to them over the air.

The elements of this image are very simple and, except for superficial changes, are common to all the examples presented. Yet, through a curious process of artistic alchemy, each writer has transformed the image into an expression of his peculiar genius. It has served equally well to demonstrate the divine plan, to adorn quiet pastorals or to conjure up scenes of precipitous flight in nature, to depict the temptations of an ambitious man or the anguish of a lover, to impart the proper impression of a character's feelings, or to clothe picturesquely otherwise colorless, but essential information.

LAURENCE LESAGE

University of Oregon

14. Lucien Descaves, *La Flèche dorée* (in *Contes en l'air*, edited by Joseph F. Jackson: Henry Holt, 1929, p. 38).

THE INFLUENCE OF FRANCIS BACON
ON DIDEROT'S
INTERPRÉTATION DE LA NATURE.

THE INFLUENCE OF ENGLISH PHILOSOPHY AND LITERATURE ON Diderot's works has often been the subject of inquiry. We possess several studies on Diderot and Shaftesbury, Diderot and Richardson, Diderot and Sterne. Strangely enough the indebtedness of Diderot to Bacon has been analyzed only once, in the work of R. Loyalty Cru: *Diderot as a Disciple of English Thought*,¹ a work which, even today, offers the most thorough and complete study on this subject. If I reopen the problem of Bacon's influence on Diderot, it is because I believe that Professor Cru did not base the part of his investigation which concerns Bacon on well established facts, and because I believe that his method here is not sufficiently accurate. Since the relation between Diderot's and Bacon's thought is one of the major problems in the influence of English philosophy on French eighteenth-century thinking, a critical analysis should be made of all the domains in Diderot's work where Baconian influence is perceptible. For the present purpose I have selected the problem of Bacon's influence on Diderot's *Interprétation de la nature*. On this question Cru made the following comment:

The influence of Bacon on Diderot seems as direct, although not as often traceable through literal transcriptions, as that of Shaftesbury. The *Pensées philosophiques* were to a large extent quotations from Shaftesbury; the *Pensées sur l'interprétation de la nature* are rather the notes and jottings of a scientist reading the works of Bacon... They embody the spirit of Bacon's experimental method, proclaim anew the message of the *Great Instauration*, in a somewhat modernized and disconnected fashion.²

These introductory remarks raise the problem of influence with some circumspection; the demonstration which follows is less cautious. Cru sums up the content of the *Interprétation* in a few pages and quotes in footnotes the corresponding passages from Bacon which he considers as Diderot's source. Since he chooses for his résumé only those remarks which show some analogy with Bacon's ideas and passes over in silence the rest of the *Interprétation* and since, on the other hand, the parallels from Bacon's works are

1. New York, 1913.

2. Page 194. It is not my intention now to discuss Cru's interpretation in detail.

entirely detached from their context and selected to fit the contention advanced by Cru, the reader receives the impression of a strict parallelism, if not an identity between Bacon's and Diderot's view point. This method of confronting two authors seems to me essentially dangerous. Only an analysis of the various implications of an idea and its function in a connected whole can disclose its meaning. Thus the question to what extent Diderot's ideas in the *Interprétation* "embody the spirit of Bacon's experimental method" remains still to be solved.

It seems to me necessary to free oneself first from the conviction that Bacon's influence on the *Interprétation* is self-evident. It is true that, when the work was first published, it was considered as a new application of Baconian methods. The *Journal encyclopédique*, which is one of the most important documents for the history of the Baconian trend in France, presents in its first issue (January 1756) a short summary of *De Augmentis* together with a description of Diderot's *Pensées sur l'interprétation de la nature*, and in another issue, the editor of the *Journal* concludes a more detailed analysis of the *Interprétation* with the words: "Ne croirait-on pas, d'après l'idée que nous avons donnée de Bacon, entendre parler ce grand homme par la bouche de son premier Disciple? Ainsi Platon rendoit autrefois en maître les idées de Socrate."³

Since this early date, the conviction of a strong influence of Bacon on Diderot's *Interprétation* has been restated or repeated again and again, until it has become a commonplace, an undoubted matter of fact. Such a judgment is, at least as first advanced, not without foundation. Among the various factors which most probably produced the idea of Diderot's indebtedness to Bacon in the *Interprétation*, the most important is that the very title of the work is taken from Bacon. *Interpretatio Naturae* is not only a fundamental theme of Bacon's thought and a term occurring frequently in his writings; it is also the title or subtitle of three of his main works, namely the *Cogitata et Visa de Interpretatione Naturae*, the *Novum Organon* and the *Valerius Terminus*. To this it must be added that Diderot's *Interprétation de la nature* appeared during the publication of the first volumes of the *Encyclopédie* in which the editors explicitly expressed their admiration for Bacon and their indebtedness to his works. Diderot even more than D'Alembert was held to be the instigator and propagator of the reading and studying of Bacon's works. If

3. Second issue, 15 janvier 1756, pp. 17-18.

we take these circumstances into account, it is easy to understand why the *Interprétation de la nature* was considered by Diderot's contemporaries as a work truly Baconian in spirit.

Yet in all judgments on Diderot's indebtedness to Bacon, the *Interprétation de la nature* has been viewed in a summary way. No account has been given of the parts into which the work may be conveniently divided and no attempt has been made to ascertain whether Bacon's influence extends to all parts or whether there are some which differ so much from Bacon's ideas as to exclude even the possibility of an influence. The *Interprétation*⁴ consists, roughly speaking, of the following parts: a) considerations on the fundamental change in the natural sciences in Diderot's generation; b) methodological reflections on natural science in general and on the comprehension of nature; c) analysis of problems of contemporary physics as well as the new science of biology and related conjectures about the results obtained in these sciences. Only in the first two parts can the influence of Bacon be traced. The last part—little less than half of the *Interprétation*, deals with problems which were either unknown to Bacon or which seemed to have had little interest for him. For neither Botany, nor Zoology, nor other branches of biology find a proper place in the classification of sciences as given in the *De Augmentis*. The few passages of the *Novum Organon* which refer to the origin and growth of organisms show no primary interest in biology. The facts Bacon discusses are mentioned only to illustrate and exemplify his methodological considerations and are indiscriminately mixed with facts from other domains of natural science. How little Bacon was concerned with the problems which for Diderot formed the center of interest, can most clearly be seen in those writings which, by their subject matter, are directly related to the life of organisms, as e.g. the *Historia Vitae et Mortis*. The view which Bacon adopts and to which he subordinates all phenomena is that of the possible prolongation of life; at no point does he reveal any direct interest in the process of life or the development and decay of organisms, though he collected a great number of instances of "the consumption or depredation of the human body" and of "the repair or refreshment thereof."⁵

4. *Œuvres complètes de Diderot*, Ed. J. Assézat et M. Tourneux, Paris, Garnier, 1875-77, 20 vols. II, 7-60.

5. The Works of Francis Bacon. Ed. James Spedding, R. L. Ellis, D. D. Heath. London, Longmans and Co., 1889. Philosophical Works, V, 219.—In the following confrontation between Bacon and Diderot I generally refer to the *Novum Organum*, as this

In the second paragraph of the *Interprétation* Diderot speaks of a great revolution in science. The long "reign of mathematics" and of the mathematical, i.e. the abstract conception of things, is, he states, near its end. A new science, more faithful to facts, which he calls "physique expérimentale" and which comprises, as we would say, physics proper, chemistry, physiology, and biology, is rising and will soon attract all those who up to then gave their time, fortunes, and attention to mathematics. The *Novum Organon*, too, proclaims the turning away from a previous form of philosophy and the foundation of a new one. The previous philosophy is that of Aristotle and scholasticism characterized by a disregard for experience and a propensity for abstract reasoning. The new one is the exposition of the method of *induction*, which presupposes the freeing of the mind from submission to authority and from *Fallacies* or *Idols* and which, by gradual ascent from particular facts, reaches the first principles of things. Though the meaning Bacon and Diderot give to the old and the new philosophies is different, there is a noticeable similarity between their aims and basic principles. It seems to me very probable that Bacon's example in inaugurating a new experimental philosophy inspired Diderot with the idea of outlining the methods of what he thought was to be the new experimental science. We have here an example of correspondence, despite different historical conditions.

work exists in several editions and has been translated into English. Diderot does not mention Bacon or any of his works in the *Interprétation*. The only hint of a specific source is to be found in the *Mémoires* of Diderot's friend and disciple J.-A. Naigeon: "Ces pensées (scil. Sur l'Interprétation de la Nature), dont la première idée et pour ainsi dire le premier jet se trouve dans le chancelier Bacon", ne sont guère susceptibles d'analyse. "Voyez ses *Cogitata et Visa* de interpretatione naturae."

(*Mémoires historiques et philosophiques sur la vie et les ouvrages de Diderot*, Paris, Brière, 1821 [23], p. 163.) This assertion is not borne out directly by Diderot, but receives indirect support from an observation on the article *Art* of the *Encyclopédie*. In this article Diderot quotes several passages from Bacon's works. A careful investigation of these quotations shows that they are taken from the *Cogitata et Visa*: on two occasions Diderot clearly preferred the version of the *Cogitata et Visa* to that of the *Novum Organum*. On p. 361 (vol. XIII) Diderot follows *Cogitata et Visa* (III, 600) and not *Novum Organum*, § LXXXIII. The word order is different in the two works and the *Cogitata et Visa* contains a reference to *Artes* which is essential for the basic argument of the article *Art*. The quotation on p. 365 is taken from *Cogitata et Visa* (III, 615); a similar idea is to be found in *Novum Organum*, §§ CIX, CX, and CXXXIX in a much more extended development.—See on the general influence Bacon exerted on the article *Art*, R. L. Cru, op. cit., pp. 241-255. Cru, though referring to the *Cogitata et Visa* as a source, failed to see that Diderot preferred the version of the *Cogitata*. Naigeon, it is clear, was well informed of Diderot's readings. For our present purpose it is unnecessary to determine in every case whether Diderot goes back to the *Cogitata et Visa* or to the *Novum Organum*, the basic argument in both works being identical.

There seems to exist a strong parallelism and almost an identity between Bacon's and Diderot's judgment on mathematics. Even if one does not adopt the judgments of most critics that Bacon completely ignored the rôle of mathematics in science,⁶ a certain anti-mathematical tendency of his philosophy is undeniable. It is with this tendency which bears not only upon definite methodological problems and specific fields of science, but upon a trend of thought, that we are here concerned. Mathematics like metaphysics⁷ promotes, according to Bacon, the tendency of the human mind "to delight in the open plains of generalities rather than in the woods and inclosures of particulars."⁸ Its subject is quantity, which "of all natural forms... is the most abstracted and separable from matter; which has likewise been the cause why it has been more carefully laboured and more acutely inquired into than any of the other forms, which are all immersed in matter."⁹ We find here the chief motive for Bacon's resistance to mathematics. When he insists that logic and mathematics "ought to be but the handmaids of Physic,"¹⁰ he does not deny the value of mathematics for physical problems; he wants to subordinate mathematics to practical needs, and this mainly because the human mind has to guard itself against its propensity to abstract from matter. Reason should dwell upon the facts of nature and remain in close contact with things themselves. Mathematical reasoning, in so far as it fosters the dealing with abstractions, becomes an obstacle to the discovery of forms "immersed in matter."

Nearly the same arguments are used by Diderot in his criticism of mathematics, which introduces the methodological discussions of the *Interprétation*:

La région des mathématiciens est un monde intellectuel, où ce que l'on prend pour des vérités rigoureuses perd absolument cet avantage, quand on l'apporte sur notre terre.¹¹

6. As on all main questions of Bacon interpretation one finds sharp dissension on Bacon's conception of mathematics. Compare, e.g. André Lalande, *Quid de mathematica... senserit Baconus Verulamius*, Paris, 1899, and *Les théories de l'induction et de l'expérimentation*, 1929, where the author maintains that Bacon fully recognized the value of mathematics, with the assertion of Bacon's fundamental ignorance of mathematics by Ernst Cassirer in *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*, Berlin, 1911, II, 3-28.

7. The term is taken here in a negative sense.

8. IV, 370.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

11. § II.

He goes so far as to see an analogy between the "esprit du jeu" and "le génie mathématicien":

Une partie de jeu peut être considérée comme une suite Indéterminée de problèmes à résoudre, d'après des conditions données. Il n'y a point de question de mathématiques à qui la même définition ne puisse convenir, et la chose du mathématicien n'a pas plus d'existence dans la nature que celle du joueur.¹²

Certainly it is possible to correct mathematical calculation by experience, but still mathematics is a kind of metaphysics "où les corps sont dépouillés de leurs qualités individuelles."¹³

This brief confrontation of Bacon's and Diderot's viewpoints will suffice to illustrate the parallelism between the judgments of both thinkers on the abstractness of mathematical thought and its fundamental principle: the quantitative conception of all processes of nature. It would be rash, however, to conclude from this parallelism that Diderot drew upon Bacon for his judgment on mathematics. Not only the arguments on which their judgments are based, but the actual circumstances which led them to their criticisms are very different. Bacon lived at the dawn of the great rise of mathematics; the foundation of the new method, — the application of mathematics to physical problems — had been laid by Kepler and Galileo, and Bacon, by ignoring or misjudging their work, failed to understand the essential characteristic of the mechanistic theory of nature. He could not realize the fundamental importance of mathematics for the analysis of concrete facts, — or foresee the brilliant co-operation of abstract thought and empirical investigation.

The situation in which Diderot found himself was totally different: he lived at the end of a great epoch of exclusively mathematical science. Its methods — and here Diderot is the exact opposite of Bacon — were familiar to him and he had himself written a series of studies on geometrical and physical problems. He objected to the predominance of the mathematical conception of things, because he wanted to open the way for a new view of nature, different from the mechanistic view, and for a new science which would not exclude from its consideration the perceptible, *individual qualities* of bodies, a science giving primary importance to the study of organic life. Diderot adopts and follows here confessedly the ideas of Maupertuis

12. § II.

13. *Ibid.*

and Buffon who were the first to assert that mathematical physics did not and could not account for the problems of the origin, growth and functioning of animal organisms, nor indeed for all phenomena irreducible to spatio-temporal relationships.¹⁴ Only if seen in the light of these circumstances do Diderot's statements on mathematics reveal their true meaning. It need not be demonstrated that there is no trace of such ideas in Bacon, that the import of the criticism as well as the end to which it leads, are in both cases different. This does not imply however that the first paragraphs of the *Interprétation* show no trace of Baconian thought: passages such as those on the abstractness of mathematical thought and its analogy to metaphysical speculation, or on the necessity of co-operation between mathematical calculation and experience, are, if not taken from Bacon, at least formulated in a similar vein. Still more important is the fact that Bacon's and Diderot's objections to mathematics are the expression of a qualitative conception of things which is in opposition to the predominating quantitative thought of the seventeenth and early eighteenth centuries. With both Bacon and Diderot we find the same thorough comprehension of the unlimited wealth and variety of nature which the mathematical scheme excluded or ignored, the same emphasis upon the investigation of the concrete qualities of things. This identical attitude reveals a very significant intrinsic similarity.

The demand that natural science be founded on a broader experimental basis underlies Bacon's and Diderot's criticism of mathematics. The same demand is reflected in the part of the *Interprétation* designated above as methodological reflections on natural science in general. In the first paragraph of the *Interprétation*, Diderot points out that one of the principal problems of his discussion will be "a phenomenon which seems to occupy all our philosophers and to divide them into two classes":

14. Diderot read the *Histoire naturelle* immediately after its publication. See letter to Bernard Du Chatelet (xix, 422). He gives Buffon as reference in Note 1 to § II of the *Interprétation*. The discussion of Maupertuis' *Dissertatio inauguralis metaphysica, de universali naturae systemate*... Erlangen 1751, is one of the main topics of the *Interprétation*. However, it should be noticed that Diderot's interest in physiological questions is earlier than his acquaintance with the ideas of Maupertuis and Buffon. See *Pensées philosophiques*, and above all "Saunderson's speech" in the *Lettre sur les aveugles*, where the problems of evolution and the necessity of a historical consideration of the forms of life appear for the first time.

...Les uns ont, ce me semble, beaucoup d'instruments et peu d'idées; les autres ont beaucoup d'idées et n'ont point d'instruments. L'intérêt de la vérité demanderait que ceux qui réfléchissent daignassent enfin s'associer à ceux qui se remuent, afin que le spéculatif fût dispensé de se donner du mouvement; que le manœuvre eût un but dans les mouvements infinis qu'il se donne; que tous nos efforts se trouvassent réunis et dirigés en même temps contre la résistance de la nature; et que, dans cette espèce de ligue philosophique, chacun fit le rôle qui lui convient.¹⁵

The passage referring to the unification of all forces directed against the resistance of nature expresses an idea which can rarely be found in Diderot, but is very familiar to Bacon who was one of the first to assign to science the goal of the technical domination of nature. One, if not the chief, object of scientific analysis and dissection is to make nature "serve the business and conveniences of man."¹⁶ The conception of the *regnum hominis* is at least as pronounced as that of *homo minister et interpres naturae*.

The main idea of the first paragraph, the division between the *manœuvre* and the *spéculatif*, is developed in the course of the *Interprétation*.¹⁷ By *manœuvre* Diderot means the experimentalist,¹⁸ by *spéculatif* the philosopher who abandons himself to abstract reasoning. Though Diderot takes his lead from a conflict in his own generation, the distinction between the two "classes of philosophers" has a broader meaning and refers to an eternal conflict between two types of thought. It may be mentioned in passing that Diderot's criticism is justified only in so far as it concerns the eternal conflict. The admirable combination of theory and experiment in the works of Newton and D'Alembert, the far-reaching results of the application of Leibniz' "speculations" to all domains of science in Diderot's time attest that the "division" had been overcome. However, it is true that the newly rising branches of natural and medical sciences introduced a different concept of experimentation which made the older one seem less "concrete." Through a shift of ideas the contrast between the *manœuvre* and the *spéculatif* becomes subsequently in the *Interprétation* the contrast between "philosophie rationnelle" and "philosophie expérimentale."¹⁹

15. § 1.

16. iv, 170.

17. See §§ xvi, xx, xxi, xxiii, xxv, xxvi, xxviii, xxix.

18. In § xvi Trembley, Réaumur, and Bonnet are called *manœuvres*. The term thus applied is incongruous.

19. n. 20.

All this is imbued with the spirit of Bacon. The distinction between *manœuvre* and *spéculatif*, and the demand that they unite goes back to a passage in *Cogitata et Visa*:

Atque hac cogitatione arrectus, etiam illud notavit; facultates Artium et Scientiarum aut Empiricas, aut Rationales sive Philosophicas, omnium consensu esse: has autem geminas se non bene adhuc commistas et copulatas videre. Empiricos enim formicae more congerere tantum et uti; Rationales autem araneorum more telas ex se conficere. Apis vero rationem mediam esse, quae materiam ex floribus tam horti quam agri eliciat, se eam etiam propria facultate vertat et digerat. Neque absimile verae Philosophiae opificium esse; quae ex Historia naturali et mechanicis experimentis praebitam materiam, non in memoria integram, sed in intellectu mutatam et subactam reponit.²⁰

Diderot sacrifices the rich and suggestive metaphors — a free variation of the image of the bee appears later in the *Interprétation* in a different application—but follows Bacon's ideas in detail. We find the same personification of human faculties: the empirical faculty becomes the Empiricist who is then taken as the representative of a group; this leads to the contrast between the rational school and the empirical school — the “two classes of philosophers.”²¹ In his characterization of the two groups Diderot follows Bacon only in regard to the criticism of the “rational school” — the argumentation resembles closely that against the mathematicians. Reason, Diderot states, has the tendency to remain within itself, “to consult itself instead of nature.”²² Similarly Bacon stresses the fact that the labor of examining and dissecting nature, “the search and worldwide perambulation,” cannot “be supplied by any genius or meditation or argumentation.”²³ The rational school of philosophers, Diderot writes, “s’occupe malheureusement beaucoup plus à rapprocher et à lier les faits qu’elle possède, qu’à en recueillir de nouveaux.”²⁴ It has a tendency to generalize the results obtained by empirical investigation, to make hasty conclusions, to bring, by dogmatic assertions, the process of experimentation to a premature end, in a

20. III. 616. A very similar passage is in *Novum Organon*, I, § 95. See also Preface to *Magna Instauratio*, IV. 19: And by these means I suppose that I have established for ever a true and lawful marriage between the empirical and the rational faculty, the unkind and ill-starred divorce and separation of which has thrown into confusion all the affairs of the human family.

21. See *Novum Organon*, I, §§ 95, 62, 64, etc.

22. § 10.

23. IV, 28.

24. § XX.

word, to construct an impressive system of thought which sooner or later is destroyed by the discovery of new facts.²⁵ Compare to this the passage from the *Novum Organon*:

For the Rational School of philosophers snatches from experience a variety of common instances, neither duly ascertained nor diligently examined and weighed, and leaves all the rest to meditation and agitation of wit.

There is also another class of philosophers, who having bestowed much diligent and careful labour on a few experiments, have thence made bold to educe and construct systems: wresting all other facts in a strange fashion to conformity therewith.²⁶

Though Diderot uses some characteristics not to be found in Bacon, the wording of many passages is very similar, and the underlying idea is identical.

The relation between Bacon and Diderot with regard to the empirical school is more complex. Diderot, as can be seen throughout his work, had a tendency to overrate the efficacy of simple experience. Convinced that "facts of whatever nature they may be constitute the true wealth of the philosopher,"²⁷ he shows in the *Interprétation* that the *manouvrier* (representing *philosophie expérimentale*) derives his knowledge from the collection and accumulation of facts in a somewhat casual, blind and unintentional manner.

Experimental philosophy has its eyes bandaged, walks always feeling its way, grasps whatever falls into its hands and finds precious things in the end... Experiment multiplies its actions infinitely, it is ceaselessly in action, it is busy seeking phenomena all the time that reasoning uses in seeking analogies. Experimental philosophy knows neither what will come nor will not come out of its labours; but it works on without relaxing.²⁸

Diderot closes his confrontation of the two classes of philosophers with a metaphor:

La physique expérimentale peut être comparée, dans ses bons effets, au conseil de ce père qui dit à ses enfants, en mourant, qu'il y avait un trésor caché dans son champ; mais qu'il ne savait point en quel endroit. Ses enfants se mirent à bêcher le champ; ils ne trouvèrent pas le trésor qu'ils

25. See §§ XXI, XXIII, XXIV, sq.

26. iv, 63-64.

27. § xx.

28. Translation by Jean Stewart and Jonathan Kemp in *Diderot, Interpreter of Nature*. London, 1937, New York, 1938, p. 46. See also §§ xv, xx, XXI, XXIII-XXVI.

cherchaient; mais ils firent dans la saison une récolte abondante à laquelle ils ne s'attendaient pas.²⁹

In the following paragraph the metaphor is continued: the children resume their treasure hunt the next year and discover, not what they were looking for, but an old lead mine which they exploit and through which they become rich. Diderot concludes:

Telle est quelquefois la suite des expériences suggérées par les observations et les idées systématiques de la philosophie rationnelle. C'est ainsi que les chimistes et les géomètres, en s'opiniâtrant à la solution de problèmes, peut-être impossibles, sont parvenus à des découvertes plus importantes que cette solution.³⁰

This conclusion is somewhat startling. The metaphor was introduced in order to illustrate the procedure of *physique expérimentale* in opposition to *philosophie rationnelle*. Now it is interpreted as illustrating the suggestions of the latter. The conclusion introduces furthermore ideas which change the whole problem. It seems as if Diderot is associating two opposing ideas by connecting them with the same metaphor. The reason for this is perhaps due, as we shall see later, to Diderot's use of a passage from *Cogitata et Visa*.

Bacon's views on the value of mere experience are at first sight conflicting. In the *Novum Organon* he criticizes the "Empirical School" as sharply as he does the "Rational School";³¹ with regard to the method of "simple experience" he states that it is "a mere groping, as of men in the dark, that feel all around them for the chance of finding their way."³² Science will progress only if experience is directed by a fixed law and made in regular order, i.e. if methodical research replaces the simple gathering of material and trusting to chance.

There are, however, other passages in Bacon's work which show a different evaluation. In the fifth book of *De Augmentis*, Bacon discusses the various forms of Learned Experience, among which are included the "chances of experiment":

This form of experimenting is merely irrational and as it were mad, when you have a mind to try something, not because reason or some other experiment leads you to it, but simply because such a thing has never been

29. § XXVIII.

30. *Ibid.*, § XXIX.

31. *Novum Organon*, § LXIV, see also criticism of the *mechanicus*, § XCIX.

32. iv, 81; see also iv, 95.

attempted before. Yet I know not but in this very process (of which we are now treating) some great thing may be involved; the leaving (I say) of no stone in nature unturned.³³

A few lines later Bacon writes that also in this form of experimenting reason plays a certain rôle. It seems to me, however, that this rôle is rather small and that Diderot's statements also presuppose it.

In still another part of his works, Bacon speaks of "mere experiment": in the *Cogitata et Visa* he illustrates the procedure of the chemists who seek gold and do not find it, but make many discoveries and useful inventions, with the fable of the old man who bequeathed to his sons gold buried in a vineyard; the sons applied themselves diligently to the digging of the vineyard, and though no gold was found there, yet the vintage was thereby made more plentiful.³⁴ No different way, Bacon continues, is used in the mechanical arts, where discoveries are also made "per experientiam meram,"³⁵ i. e. without theory and direction.

Taken at their face value these passages are contradictory, but if they are judged in relation to the whole of Bacon's thought, their inconsistency disappears. Bacon distinguishes different ways of experimenting: the most primitive is the one used in *mera experientia*. From the standpoint of the true method (which proceeds from experiments to axioms and returns again to new experiments³⁶) *mera experientia* is to be rejected, but from the standpoint of a comprehensive evaluation of all methods of investigation it is to be acknowledged; it has led *de facto* to important discoveries, and may still lead to new discoveries in the future. Diderot, neglecting the very important limitations of the value of *mera experientia*, took from Bacon only what was suitable for his purpose. When he borrowed the simile of the vineyard from the *Cogitata et Visa*, he paid no attention to the fact that Bacon applied it only to the alchemists (or chemists) and that the reference to the mechanical arts bore only upon this technical aspect. One may wonder whether the simile was for Diderot not simply a suggestive image which he

33. iv, 420.

34. iii, 605. The fable is found also in *De Augmentis*, i, 457; *Advancement of Learning*, iii, 289; *Novum Organon*, § 85. The conclusions drawn from the fable vary according to the value given to the procedure of the chemists or alchemists; in the *Novum Organon* they are very succinct, in the *Cogitata et Visa*, most ample.

35. iii, 605.

36. See e. g. iv, 81.

freely developed and modified without noticing that he deviated from its original application.

These comparisons prove amply that Diderot began with Bacon very much in mind and, in the development of his thought, simplified Bacon's ideas. We cannot, however, deduce from this that Bacon's concept of experimentation is in general more exact or that Diderot did not understand the complexity of Bacon's thought. Not only did Diderot use, in other sections of the *Interprétation*, a much more critical conception of experimentation, but still in connection with his reflections on the status of science, he gives, by introducing a new idea, a deeper and more adequate meaning to the proceedings of the *manouvrier*, and therewith to the experimental process in general. In § xxx of the *Interprétation* he takes up again the problem of "pressentiment" and "instinct"³⁷ which guide experimentalists in their research. At first he tries to explain this "instinct" empirically as the result of their long familiarity with the subject of investigation:

Ils ont vu si souvent et de si près la nature dans ses opérations, qu'ils deviennent avec assez de précision le cours qu'elle pourra suivre dans le cas où il leur prend envie de la provoquer par les essais les plus bizarres.³⁸

He invites the *manouvrier* to reflect upon the nature of this gift so that he may discover its secret and reveal it to others. Soon, however, he comes to doubt the possibility of rationalizing an endowment and recognizes that the great experimentalist has a particular genius, "le génie de la physique expérimentale."³⁹ Thus Diderot considerably modifies the conception of the *manouvrier* or at least the *grand manouvrier*, lifting him high above the mere mechanic or craftsman "with many instruments but few ideas," as he was first characterized.⁴⁰ Not that the groping in the dark becomes conscious methodical research, but the experimentalist is so to speak directed by a light within himself, by an inexplicable intuitive awareness of the workings of nature. There seems even to have existed in Diderot's mind a relation between this gift of the experimentalist and the procedure of nature itself which always follows a

37. See also § x.

38. II, 24.

39. II, 26.

40. § I.

rationally obscure, yet nevertheless purposive force.⁴¹ Diderot never consciously formulated this idea, but it underlies his characterization of the *grand manouvrier* and gives it, though *a posteriori*, a deeper significance than it had in the preceding paragraphs of the *Interprétation*, introducing at the same time a truer conception of the experimentalist.

Only by taking into account the different shades of meaning *expérience* receives in the *Interprétation*, can one discern the relation of Diderot to Bacon. The notion of an individual endowed with specific insight into nature cannot be found in Bacon. On the contrary, the goal assigned to the *Novum Organon* was to create a method available to *all* men, thus reducing all minds to nearly the same level.⁴²

Diderot's ideas on the utility of science are somewhat inconsistent. He attacks the philosophers who veil their ideas and discoveries in obscurity and thus hinder the broad and quick dissemination of important knowledge:

Hâtons-nous de rendre la philosophie populaire. Si nous voulons que les philosophes marchent en avant, approchons le peuple du point où en sont les philosophes.⁴³

Here we find the well known ideas of the Enlightenment on the relation between science-philosophy and the public. In a previous passage, however, Diderot expresses a much less favorable judgment on "le peuple". He recommends spreading the "practical" results of science among the people in order to teach respect for knowledge and prove the utility of philosophy.⁴⁴ The first passage corresponds almost literally to a passage of the fifth book of the *De Augmentis*.⁴⁵ The rest of the paragraph has no parallel in Bacon.⁴⁶

41. It is the same idea we find later, more conscious and more detailed, in Goethe; the idea that an identical force operates in man and in nature, and that this identity makes real knowledge possible.

42. *Novum Organum*, I, §§ 61, 122; *Valerius Terminus*, ch. 19. See on this trend of Bacon's thought the remarks of Morris R. Cohen: "The Myth about Bacon" in *The Scientific Monthly*, Dec. 1926, p. 504 sqq. See p. 508.—Diderot was thus prepared to object to similar ideas in Helvétius' *De l'esprit*.

43. § XL.

44. §§ XVIII and XIX.

45. IV, 417.

46. The value of knowledge and the goal of philosophy being only briefly mentioned in the *Interprétation*, we cannot dwell here upon Bacon's and Diderot's general ideas on the topic; Fritz Schalk has amply discussed it in his *Einleitung in die Encyclopädie der französischen Aufklärung*, München, Hueber, 1936. As already expressed in a review (in *Historische Zeitschrift*, 1937, pp. 594-599) of this fundamental book I do not wholly accept his views.

Another question associated with the usefulness of science concerns the improvement of the methods by which man imitates the procedure of nature. Diderot traces the unsatisfactory results of previous techniques to a careless observation of nature induced by the desire to obtain quick results.⁴⁷ One should, Diderot recommends, follow the operations of nature in all their slowness and gradual development. The same recommendation, though illustrated by different examples, can be found in Bacon.⁴⁸ The idea is, in Bacon as well as in Diderot, the result of their more fundamental postulate of a constant and continuous unity in the works of nature and the human mind.

The section of the *Interprétation* designated above as methodological reflections on the comprehension of nature deals in its general part with problems somewhat similar to those already treated in the discussion of mathematics and the two schools of philosophy. The approach of the two philosophers, however, is different. Frequently it is difficult to decide whether or not Diderot's general reflections on method have their origin in Bacon, for they are either common features of every empiricism or have been popularized by Bacon's followers. Only with respect to those reflections of the *Interprétation* which show in the association of ideas or in the image a relation to Bacon can we speak of influence and parallelism. Postulates such as that observation and reflection must cooperate in scientific research and all results must be verified by experiment,⁴⁹ or that the outcome of experimentation must be accepted in full and should never be modified and distorted for the sake of an *a priori* theory,⁵⁰ have their equivalent in Bacon, but also in many other philosophers. When, however, Diderot states the interacting relationship between the senses and reflection:

Tout se réduit à revenir des sens à la réflexion et de la réflexion aux sens: rentrer en soi et en sortir sans cesse, c'est le travail de l'abeille,⁵¹

it is probable that he recalls the image of the bee used by Bacon to exemplify the collaboration of rational and empirical philosophy.⁵² In some such passages the idea is directly derived from Bacon.

47. II, 35, § XXXVII.

48. *Novum Organon* II, § I.

49. § XV.

50. § XLII.

51. § IX.

52. See quotation above, p. 311.

When Diderot states that the lack of *certain* knowledge is to be attributed to the long lasting preoccupation with abstract reasoning and metaphysical speculation:

Les mots se sont multipliés sans fin, et la connaissance des choses est restée en arrière,⁵³

✓ he follows in detail Bacon's arguments.⁵⁴ He also adopts Bacon's maxim that our concepts are consistent only if connected with things.⁵⁵ The connection is obtained

ou par une chaîne ininterrompue d'expériences, ou par une chaîne ininterrompue de raisonnements, qui tient d'un bout à l'observation et de l'autre à l'expérience; ou par une chaîne d'expériences dispersées d'espace en espace, entre des raisonnements, comme des poids sur la longueur d'un fil, suspendu par ses deux extrémités. Sans ces poids, le fil deviendrait le jouet de la moindre agitation qui se ferait dans l'air.⁵⁶

The image is Diderot's own, but corresponds to Bacon's figurative expression that the mind, in order not to fly to "remote axioms of almost the highest generality," must be weighed down by the investigation of facts.⁵⁷

Epistemological problems which form one of the main topics of the *Novum Organon* are but briefly mentioned in the *Interprétation*. The question of how far we can trust sense-perception is barely touched upon, and the criticism of the faults and errors of the human mind, one of Bacon's most important contributions to modern philosophy, is taken up only in a few general remarks: a warning against overhasty conclusions, false analogies, and abstract speculation.⁵⁸ The doctrine of idols which Gassendi and Malebranche considered one of the most conspicuous parts of the *Novum Organon* is not even mentioned by Diderot. The subject was probably too elaborate, too complete to be broached. This impression is confirmed by the fact, that Diderot, out of his own experience, points to what may be called a fifth idol to be added to Bacon's four. He puts the reader on his guard against the "axiomes de la sagesse populaire," the commonplaces which make the mind follow the beaten track and

53. § XVII.

54. See *Novum Organon*, §§ 79-81; *Cogitata et Visa*, III, 595.

55. § VII. See in Bacon, e. g. *Novum Organon*, I, 104, 130.

56. § VII.

57. *Novum Organon* I, § CIV.

58. E. g. § LIII.

thwart all progress.⁵⁹ There is here a faint resemblance between this criticism and Bacon's confutation of errors or peccant humours in the *Advancement of Learning*.⁶⁰

If we pass now from general recommendations to more specific methodological directions, we enter a domain where Diderot's relation to Bacon is of far greater significance. The specific directions express more adequately Diderot's personal thought. Because of the aphoristic and rambling character of the *Interprétation* we do not find in it an elaborate, well-founded methodology. The main questions which interest Diderot are the rôle of hypothesis (*conjecture*), the relation between cause and effect and, intimately connected with this, the setting-up of experiments. Though he was at a loss to justify logically the use of hypothesis, he fully acknowledged its importance in the investigation of nature: first, *de facto*, by proposing a series of conjectures on physical, technical, and biological problems; then on principle, by cautioning the scientist against abandoning too early his anticipative theories. It is as false, Diderot writes, to enforce conjectures at any price as to renounce them after the first experiments have failed. Sometimes, if the result does not correspond with what one expected, it may nevertheless disclose a new and unforeseen relation between phenomena.⁶¹ In the case of no result at all one should invert⁶² the hypothesis and see if its contrary is not true.⁶³ Sometimes the hypothesis seems to be erroneous only because the phenomena deceive the scientist. This happens when a phenomenon is the result of various causes which may either be concurrent or antagonistic.⁶⁴ Speaking of the conjecture of Maupertuis concerning the growth and structure of organisms, Diderot indicates a way to test the range and validity of hypothesis. One should carry them to their ultimate consequences, testing again and again the possibilities of application and fitness, and reveal thus, by critical generalization, all implied ideas. These reflections, which

59. § LVII. For a similar idea see Buffon. *Œuvres complètes*, ed. Lanessan, Paris, Pilon, 1884, iv, 162-3.

60. iv, 290 sqq. See above all the eighth error.

61. § XLII.

62. This procedure has a certain analogy with the "inversion of experiment" recommended by Bacon among his rules for "Learned experience":

"Inversion of Experiment takes place when trial is made of the contrary of that which has been by the experiment proved." iv, 418.

The similarity is merely formal and the difference between a technical experiment and a scientific hypothesis makes a comparison of both passages impossible.

63. § XLIII.

64. § XLVI.

may appear insufficient from a modern point of view, present in historical perspective a marked advance over the condemnation of hypothesis still found in Newton's eighteenth-century followers.⁶⁵ Together with the conception of the *génie de la physique expérimentale*, the justification of hypothesis attests a pertinent insight into scientific investigation, and corrects the one-sided empiricism professed in other parts of the *Interprétation*. Bacon, in contrast to Diderot, extended his animadversion against generalization to hypothesis.⁶⁶ He does not use the word, but the terms "general axiom" and sometimes "anticipation" or "conjecture" contain its meaning. From the very beginning of the *Novum Organum* Bacon recommends the true way of investigation, the Interpretation of nature which seeks "certain and demonstrable knowledge" as opposed to the "Anticipation of the Mind" which seeks "pretty and probable conjectures."⁶⁷ The first, the "method of anticipation" "flies from the senses and particulars to the most general axioms," while the new method established in the *Novum Organum* "derives axioms from the senses and particulars, rising by a gradual and unbroken ascent, so that it arrives at the most general axioms last of all."⁶⁸ Pertinent as this criticism was when conjectures were taken for ascertained truths, Bacon was led to misjudge the fundamental rôle that generalization has always played in scientific investigation, and at the same time to exclude the procedure of anticipation from the exposition of his new method. The rejection of hypothesis is thus not an incidental problem in the *Novum Organum*, but is connected

65. Buffon also recognizes the rôle of hypothesis, *loc. cit. ibid.*

66. This is surprising as Bacon delighted in making conjectures and frequently drew the wildest conclusions from his observations. Fowler in his commentary (*Bacon's Novum Organum* ed. by Thomas Fowler, Oxford, 2nd edition, 1899) to *Novum Organum* II, 20 (note 96) believes that Bacon, despite the implied condemnation of the *axiomata Maxime generalia* in *Novum Organum*, I, 19 "advocates the employment of hypothesis" in the paragraph on the *permissio intellectus*. It seems to me that Fowler falls here into an error not uncommon in the interpretation of Bacon. i. e. to attribute to Bacon what he should have thought and to consider as being actually in the text what *ought* to be the basis for a conclusion, or what *would* follow from a premise. In a methodology everything depends upon the conscious acknowledgment and analysis of methods or principles. It is not enough if a principle is merely implied or should be presupposed. Otherwise, owing to Bacon's vague terminology and suggestive style, one can read almost anything into his works. With regard to hypothesis it seems to me furthermore that Bacon's plan to separate the collecting of facts from the interpretation of facts (in the *New Atlantis* e. g. he assigns the work of investigation of nature to different groups working independently) excludes the validity of hypothesis. Fowler's excellent commentary to I, 19 (note 22) where he criticizes Bacon, is, I believe, much more accurate.

67. IV, 42.

68. *Novum Organum*, I, § 19.

with the very principle of the inductive method. The whole system of "tables" and "instances", i.e. the structure of the *Novum Organum*, is the direct result of the principle that axioms and laws can only be found by *continuous* (unbroken) ascent from particulars through all the intermediate steps. It is the same principle which led Bacon to discard imagination, analogy, and every individual creative and inventive faculty.⁶⁹

Though Diderot was far from laying down the rules for the use of hypothesis, he undoubtedly surpassed Bacon in realising that, without anticipation and generalization, science would lose itself in an endless accumulation of facts. This attitude is probably the reason why we find in the *Interprétation* no traces of Bacon's detailed and copious discussion of "prerogative instances." Diderot could have found in these instances, notwithstanding his divergence from Bacon, many ideas which would not only have promoted his own thought, but would, on some occasions, have offered the solution of his problems. A comparison of § XLVI of the *Interprétation* on "les phénomènes trompeurs" with *Novum Organum* II, § 36 (on crucial instances) illustrates how similar the problem is in both cases and how easily Diderot, had he followed Bacon's thought, would have overcome the difficulty which seemed to him insolvable.

Hypothesis is an indispensable factor in scientific investigation, but must be verified by experience. Accordingly we find in the *Interprétation* the discussion of conjecture intimately associated with that of experimentation. Among the rules for conducting experiments we find first a number of generic regulations⁷⁰ which vaguely resemble the methods that Bacon set forth for the *experientia litterata*.⁷¹ As Diderot does not individualize his ideas by concrete instances and as Bacon, on the other hand, selects his examples only from practical inventions, there is no basis for comparison. We have to pass to the treatment of the relation between cause and effect in order to find precisely stated ideas. Science, Diderot writes, must determine the common link between appearances. As long as a phenomenon cannot be related to another it is not "known". The detection of the link cannot be expected from a simple collection and description of facts but only from carefully planned experi-

69. See above p. 316.

70. § XLIV.

71. *De Augustis*, Book V, see IV, 413.

ments.⁷² The method to be followed in experimentation is to reduce one phenomenon in terms of the other so that the supposition of the one has the other as result. Thus the multitude of "events" in nature can be broken down by the reduction of the greatest possible number of effects to one or a few causes. Should a single fact be the result of several causes, the experiment will serve to separate and to isolate them:

Il faut travailler à la séparation des causes, décomposer le résultat de leurs actions et réduire un phénomène très-compiqué à un phénomène simple; ou du moins manifester la complication des causes, leur concours ou leur opposition, par quelque expérience nouvelle; opération souvent délicate, quelquefois impossible.⁷³

If Bacon and Diderot are in accord as to the value of carefully planned experiments and the impossibility of investigating the nature of a thing in itself⁷⁴ — it would be futile to speak of influence in regard to such general maxims — they disagree fundamentally in the methods which they recommend for the establishment of causes. Bacon started from Aristotle's distribution of causes into four kinds:⁷⁵ the material, the formal, the efficient, and the final. Of these the final cause is to be excluded from natural science. The inquiry of material and efficient causes is assigned to physics, while the discovery of the formal cause pertains to metaphysics. Both "metaphysic" and "formal" causes are taken here in a new meaning: the object of metaphysics being not beyond nature, "but of nature itself much the most excellent part."⁷⁶ The formal causes concern the "eternal and fundamental laws" of nature.⁷⁷ Physics, on the contrary, deals with "variable, vague, and respective causes,"⁷⁸ or, as Bacon distinctly states in another passage: "the Efficient cause... is ever but *vehiculum formae*."⁷⁹ Of all this we find in

72. In his late work *Essai sur les règnes de Claude et Néron* Diderot falls back into the primitive empiricism which depends entirely upon the accumulation of facts. See III, 359-361.

73. § XLVI.

74. See e. g. *Novum Organum*, I, § LXX.

75. *Novum Organum*, II, §§ II, III.

76. IV, 346.

77. *Novum Organum* II, § 9 (IV, 126). I do not claim to cover here the various meanings of Bacon's "form". I simply select the definition which suits the present purpose.

78. IV, 346.

79. III, 356.

Diderot only the rejection of final causes.⁸⁰ Everybody familiar with eighteenth-century philosophy knows that this rejection is a commonplace at Diderot's time and that one hardly needs to trace it back to Bacon. Not a single allusion do we find in the *Interprétation* to the investigation of formal causes. The term "form" is used in a traditional way; once Diderot speaks even of "formes, peut-être transitoires,"⁸¹ a usage of the word which is quite contrary to Bacon's acceptance.

I have dwelt upon Bacon's and Diderot's theory of causes, because it concerns the conception of nature itself. Bacon's search of forms implies that the explanation of the processes of nature is to be found in ultimate essences which, however, should not be separable from matter. How this is possible, Bacon fails to explain, and this seems to me one of the reasons why his concept of form is so vague. These ultimate essences, he believes, are to be found by the discovery of final absolute qualities underlying complex concrete things. The method Diderot proposes, is, on the contrary, clearly formed according to the basic method of the exact natural sciences: the phenomenon is conceived as a complex effect which has to be decomposed and resolved into its various constituent factors. It is a method of analysis, not of classification, as Bacon's method is. Science is not required to look for absolute qualities or specific "forms" of the "fons essentiae,"⁸² but for relations between phenomena. The inquiry into causes remains so to speak within the domain of appearances, an analysis of the manifestation of the properties of matter rather than their "nature".

This divergence in the theory of causes and more generally in the principle of the study of nature, together with a different evaluation of hypothesis, seems to me to explain why Diderot did not adopt even one of the numerous methods Bacon assigns to scientific investigation. The observations made above of "prerogative instances" apply here also and can be extended to other fundamental features of Bacon's methodology. Just as we find no trace of "prerogative instances," so we find no trace of the method of elimination or of the construction of tables "of presence, absence, and degree." The term "table" occurs only once.⁸³ Diderot states:

80. II, 53. In a curious passage in *De Augmentis* Bacon reintegrates the final cause, apparently in a new meaning, and associates it with the formal cause, (IV, 346).

81. § XXII.

82. *Novum Organum*, II, § IV.

83. § XII.

Si, au défaut de génie, vous avez besoin d'un moyen technique qui vous dirige [scil. in the art of making experiments] avez sous les yeux une table des qualités qu'on a reconnues jusqu'à présent dans la matière.

The expression "au défaut de génie" proves that Bacon's elaborate theory of "tables" left no trace in Diderot's mind.

Related to the problem of cause and experimentation is the question of what meaning Bacon and Diderot gave to the term "interpretation of nature." Beyond doubt, Diderot borrowed it from Bacon; but what does he understand by it? He defines the term only once, as he discusses the tendency of the human mind to penetrate further and further into the causes of things. I shall, for the sake of brevity, call this tendency by the Latin term *regressus ad infinitum* and use it only with regard to causation. The mind, Diderot writes, is unable to think of a first, unconditioned cause and a last effect having no further results:

L'esprit épouvané de ces progrès à l'infini des causes les plus faibles et des effets les plus légers, ne se refuse pas à cette supposition et à quelques autres de la même espèce que par le préjugé qu'il ne se passe rien au delà de la portée de nos sens, et que tout cesse où nous ne voyons plus; mais une des principales différences de l'observateur de la nature et de son interprète, c'est que celui-ci part du point où les sens et les instruments abandonnent l'autre; il conjecture par ce qui est, ce qui doit être encore; il tire de l'ordre des choses des conclusions abstraites et générales, qui ont pour lui toute l'évidence des vérités sensibles et particulières; il s'élève à l'essence même de l'ordre.⁸⁴

This passage, and indeed the whole paragraph, presents a number of difficulties; it would require a detailed discussion to establish a link between the various and apparently inconsistent ideas expressed by Diderot. But the confrontation of the *observateur* and the *interprète de la nature* is the only point that concerns our present purpose. Diderot's idea seems to be that the *observateur* does not transcend empirical data. The interpreter, on the contrary, ascends to general and abstract conclusions, as he proceeds from that which exists to that which may be. Such conclusions are, if I interpret Diderot correctly, not only indispensable for our knowledge of nature, but they possess also the character of truth and evidence. The relation between this and the reflections on the value of hypothesis is evident. If one now links the conception of the *interprète*, who by his con-

tures transcends the endless dependence of one phenomenon upon the other and arrives at a determining cause, to the conception of the *genius of experimental science*, who alone is capable of creative conjectures, we seem to have in the *interpreter of nature* the scientist Diderot expected for the new investigation of things outlined in the *Interprétation*.

This specific meaning of the interpretation of nature has no analogy in Bacon. We find in his works two different acceptations of the term: the first is of a general character, opposing the method of *interpretatio* to the use of syllogism and defining it as

the very natural and direct intention, action and progression of the understanding delivered from impediments.⁸⁵

In the second acceptance the term is identified with the method of investigation as developed in the *Novum Organum*, i. e. with the discovery of forms by means of induction. While the first meaning is so general that the usage of the term by Diderot does not imply the derivation of any specific thought, the second meaning has, for the reasons given above, no relation to Diderot's ideas.

As to the theme of *regressus ad infinitum* Bacon discusses it quite independently of the question of the interpretation of nature. In the *Novum Organum* he states:

The human understanding is unquiet; it cannot stop or rest, and still presses onward, but in vain.⁸⁶

This unfortunate trend to seek always "something prior in the order of nature" is responsible for the assumption of final causes, as the understanding, not being able to find what it is looking for, "falls back upon that which is more nigh at hand." At first sight Diderot seems, notwithstanding the different context, to follow Bacon's thought, all the more as in the *Interprétation* the section on endless regress is followed by the one on final causes. The divergences are, however, more essential than the resemblances. Both philosophers refer to the same trend of the human mind, but Bacon gives a psychological description of the trend and thinks that it can be overcome by accepting general principles "which ought to be held merely positive." He takes a clear stand against "pressing onward," while Diderot, as can be seen from the quotation above, partly acknow-

85. *Valerius Terminus*, ch. 22.

86. *Novum Organum*, I, § 48.

ledges it. It is not impossible that Diderot, when writing on endless regress, recalled Bacon's aphorism, but if he did so, he recalled it very imperfectly: he failed e. g. to establish a connection between the idea of endless regress and that of final causes. The paragraphs follow each other in the *Interprétation* without link, while with Bacon they are clearly interrelated.

In the preceding pages I have attempted to determine Bacon's influence by an analysis of the essential ideas of the *Interprétation*. It has become evident that in a number of cases Diderot found his initial inspiration in Bacon's works. More numerous were the passages which show a parallelism of thought. The basic problems of the *Interprétation* however could not be related to Bacon; they indicated even a deep divergence from his ideas. This is somewhat surprising, especially if one considers Diderot's statement of his intensive reading of Bacon, "un philosophe que je ne me lasse point de louer, parce que je ne me suis jamais lassé de le lire."⁸⁷ Though this statement is made in the article *Art* of the *Encyclopédie* where Diderot quotes abundantly from Bacon, it has a general implication which is hardly compatible with the fact that Diderot does not enter at all into the essential methodological questions of the *Novum Organum*. A curious observation by one of Diderot's friends seems to throw some light upon this difficulty. Antoine Lassalle writes in the Preface to his translation of Bacon:

Il (Bacon) est extrêmement avare de préceptes; et dans l'exposé de ces préceptes, avare de mots. Mais les difficultés résultantes de cette excessive précision, n'ont dû exister que pour nous, et nous avons dû les lever presque toutes, à l'aide de notes très fréquentes, et sur-tout d'une sorte de commentaire placé sous ce passage que Diderot jugeoit si obscur, et dont l'obscurité un peu affectée allumoit sa bile, *naturam naturantem, fontem emanationis*.⁸⁸

The passage in question is probably *Novum Organum* II, § 1. If such a current philosophical distinction stirred up Diderot's bile, he must have raged at the truly difficult distinctions and reflections in Bacon's works. The *Novum Organum*, the *Cogitata et Visa*, and the *De Augmentis* abound in scholastic terms and definitions which make the understanding of Bacon's ideas impossible to anybody

87. *xiii*, 364.

88. *Œuvres de François Bacon*. Traduit par Ant. Lassalle. Dijon, An *viii*, t. *lxix*.

unfamiliar with this particular terminology. Diderot probably simply skipped the "metaphysical" sections of Bacon's works. Occasionally he seems also to have read Bacon somewhat carelessly. In the article *Art*⁸⁹ he quotes a passage from *Cogitata et Visa*.⁹⁰ Cru⁹¹ has pointed out that he adds to Bacon's text the words *qui neglecta*; but he failed to say that Diderot also made a change in Bacon's terms and that the addition considerably modifies Bacon's thought. It is surprising too that the article *Baconisme* of the *Encyclopédie* was not written by Diderot. For Diderot had undertaken all the articles relating to philosophy, and would also seem to have been, thanks to his repeatedly professed admiration for Bacon, best qualified to write the article. Why did he give it to one of his minor collaborators⁹² and why did he accept such a poor contribution? All these considerations taken in themselves do not prove anything definite, but they corroborate the impression received from the study of the *Interprétation*, that Diderot apparently contented himself with a rather cursory reading of Bacon. It is doubtful whether he ever came to a clear understanding of Bacon's philosophy as a complete system of ideas.

Influence is possible, however, without such an understanding. To discuss the influence of one author upon the other always involves a substantial risk. It is possible to trace back borrowings and to indicate the positive acceptance of ideas and images. But there exists a vast field of immeasurable and imponderable relations between authors, relations which we notice but which we cannot always define, and which are at least as important for the history of ideas as demonstrable influence. The results of an analysis of influence are therefore of limited value, as such an analysis cannot claim to seize in its entirety the complex and subtle modification of ideas. This restriction does not make an investigation of influence superfluous and should not lead to an *ignorabimus* with regard to subtler exchange. If it is impossible to define this exchange, it is not impossible to investigate why and on which occasion it probably took place. The question of influence is thus transformed into the question of the affinities or contrasts and the intrinsic relationship between two authors. To the occasional remarks made in the course of this

89. XIII, 365.

90. III, 615.

91. *Op. cit.*, p. 251.

92. Abbé Pestré.

study on the correspondences between Bacon and Diderot I add as a conclusion a few new observations, attempting at the same time to present the matter more coherently than was possible before.

It was Diderot's belief that he stood on the threshold of a great revolution in science which induced him to look back to Bacon for inspiration. A new domain seemed to have been won for science which required a fresh, direct contact with things, new methods for their investigation, and which promised the discovery of the concrete "individual qualities of things." No philosopher could be a more appropriate model for the new methodology to be outlined than Bacon who, in the eighteenth century, had the reputation not only of being the founder of empiricism and the first modern philosopher, but also, thanks to Voltaire,⁹³ of having anticipated the greatest discovery in physics, the law of gravitation. Nineteenth-century and modern criticism of Bacon's deficiencies and failures makes us frequently overlook the important rôle he had in the spreading of the idea of science in his own and in the eighteenth century.⁹⁴ Nobody had ever spoken more eloquently and insistently of the might of knowledge and the greatness of the human mind which explores the world. A considerable stimulative power springs from Bacon's works, the impulse of the Renaissance; it questions the belief in the inherent and inevitable miseries of humanity⁹⁵ and supersedes it by assigning to knowledge a new end: "the relief of man's estate";⁹⁶ it imparts a thirst for the investigation of the widest variety of things, a determination to rely confidently upon the phenomena of the senses, a desire to develop the human faculties to their greatest capacity (*Homo minister et interpres naturae*), the proud conscience of the dignity of science (*De dignitate scientiarum*).⁹⁷ In the eighteenth century this emotional and intellectual impetus took on new life, and induced Voltaire, D'Alembert and Diderot to turn to Bacon's thought.

93. *Lettres philosophiques*, ed. G. Lanson, Paris, Hachette, 1924, 2 vols., I, 157.

94. See on this subject the pertinent remarks of R. F. Jones in his *Ancients and Moderns*, St. Louis, Washington University Studies, 1936, ch. III, and his Introduction to his selections from Bacon in *F. Bacon: Essays, Advancement of Learning...* Selected and Edited by R. F. Jones, New York, The Odyssey Press, 1937.

95. "...out of the 'marriage of the Mind and the Universe' 'may spring help to man, and a line and race of inventions that may in some degree subdue and overcome the necessities and miseries of humanity.'" IV, 27.

96. III, 294; see also IV, 79.

97. Cf. Wilhelm Dilthey who, in his *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*, Ges. Schriften n. Bd., Leipzig 1923, p. 261, has admirably expressed this aspect of Bacon's thought.

Beside this general correspondence there are a number of individual features common to Diderot and Bacon. Both agree on the primary importance given to the knowledge of nature and on the predominant interest in methodological questions, an interest which has in Bacon as well as in Diderot its source in a disposition to form projects, to outline, to stimulate, and to organize. Both delighted in encouraging and emphasizing research, in pressing the necessity of advancement, in holding out the hope of enlightenment and progress. Both were endowed with prodigious scientific imagination, in which the gift of exact observation and of realistic vision, the scientific spirit and the spirit of speculation, are strangely blended. Here is an instance where the study of affinities corrects the study of influence. Bacon, in contradiction to his mental temper, rejected imagination and conjecture from his new method. Diderot disagreed with him on this point, but has in common with Bacon the same temper, a similarity which explains his fondness for Bacon. Diderot as well as Bacon intended to promote science by laying down the rules for the technique of investigation. Their true merit however is in the field of what is later called the philosophy of nature. To this may be added a great number of single traits: as e. g. a confidence in the natural rectitude of the human mind, which has only to be freed from impediments due to traditions or ignorance in order to find its true course, a tendency to bring all realms of knowledge into relation, to discover the common link between things which seem to be remote from one another.

These correspondences are counterbalanced by a number of striking differences, already dealt with above, which have made a deeper influence impossible. Diderot was always more influenced by concrete examples and applied ideas than by abstract thought and general theories. It was in application of Bacon's principles that Diderot found it frequently difficult to follow Bacon. Much as he agreed e. g. with Bacon's criticism of the division between thought and matter, Bacon's conception of matter itself, which remained within the frame of the old corpuscular physics, was repugnant to him. The fact that Bacon excluded from the atom all sensitivity was incompatible with Diderot's attempt — already strongly pronounced in the *Interprétation* — to derive all the forms of life from the "molécule sensible." Both philosophers shared the belief in the existence of affinities between things, but in Bacon this assumption is connected with abstruse scholastical ideas, which Diderot detested.

Most of the material used by Bacon to illustrate his methodological reflections must have appeared to Diderot antiquated and incongruous with the status of the science of his own time, not to mention the fact that Bacon concentrated his interest upon the explanation of heat and light, phenomena which never occupied Diderot's attention.

If one compares the influence Bacon had upon Diderot to that which he had upon other thinkers,⁹⁸ one is surprised to notice a striking resemblance: at first sight the influence seems always to be very definite, but upon closer investigation it fades and becomes more and more vague. This may be due, in addition to the various causes set forth by Penrose⁹⁹ to a fundamental discrepancy between the goal Bacon assigned to his new method and the means he proposed to attain it. The goal of Bacon's philosophy was the discovery of forms, but his method, that of induction, could never lead to this discovery, and all that he was able to find by his method seemed to him of minor value.¹⁰⁰ This discrepancy has made it, I believe, not only in the case of Diderot, but also in other cases, very difficult to take up and continue Bacon's ideas, and may explain, together with other reasons, the strange fact that in the history of Baconism one finds as a rule many examples of a broad general influence, but few instances of direct and specific influence. His history is thus a handsome illustration of the man who dug up his vineyard in vain for gold — and was rewarded by a greatly increased vintage.

HERBERT DIECKMANN

Washington University.

98. See Stephen B. L. Penrose: *The Reputation and Influence of Francis Bacon in the Seventeenth-Century*. New York, Columbia University Press, 1934.

99. *Op. cit.* passim and especially the summary on pp. 209-225.

100. See on this subject above all A. Levi: *Il Pensiero di Francesco Bacone*. Pavia, 1925, pp. 426 sq., who has followed Bacon's thought in greater detail and more carefully than anybody previously.

UN ÉPISODE DE L'HISTOIRE DE LA
CENSURE DRAMATIQUE:
LA COMÉDIE ET LA CENSURE SOUS
LOUIS-PHILIPPE (1830-1848)

(d'après les rapports de censure des Archives Nationales)

ON SAIT À QUEL POINT, sous l'Empire et la Restauration, la censure théâtrale avait soumis tous les genres dramatiques à une tyrannie rigoureuse et tracassière. Protectrice de la politique et de la religion plus encore que de la morale, dans le constant effroi d'allusions même indirectes risquant de provoquer des manifestations au parterre, jamais plus qu'au temps de Charles X, elle n'avait poussé le scrupule des ratures et des changements jusqu'au suprême ridicule.

Entre 1824 et 1830, tout directeur, une fois la pièce acceptée, l'envoyait au Ministère de l'Intérieur, aux bons soins de M. Coupart (nom prédestiné), chef-adjoint du bureau des théâtres. Celui-ci la renvoyait à une commission d'examen, et le ministre ayant, en dernier ressort, rendu sa décision, elle pouvait, avec son consentement, paraître à la lumière de la rampe. Il ne restait que l'intervention d'un inspecteur qui surveillait le costume et le maquillage des acteurs, tant on craignait la subtilité des allusions. Parfois le manuscrit revenait au directeur tellement rayé et biffé à l'encre rouge qu'on avait peine à le déchiffrer. Ces censeurs s'étaient acharnés à poursuivre des intentions dangereuses jusque dans des mots ou des ponctuations parfaitement innocents.

La Révolution de 1830 proclama la chute de la censure comme celle des Bourbons. L'article VII de la nouvelle Charte reconnaissait à chacun le droit de publier ses opinions, et déclarait que la censure ne serait jamais rétablie. Mais, dans sa généralité, la phrase n'ayant fait aucune mention particulière du théâtre, tout de suite en était résultée une équivoque. Non sans raison, après les "Trois Glorieuses," dans l'air prodigieusement chargé de passions que respiraient les Parisiens, cette équivoque inquiétait les partisans de la censure dramatique. Ils reprenaient des arguments invoqués sous la Restauration, tels que ceux-ci où se mêlent vérité et fausseté:

En France, le théâtre a une portée sociale à nulle autre pareille. Il exerce une réelle influence sur les mœurs générales et privées, sur les rapports des familles et des sexes entre eux, comme sur les rapports des hommes avec

leurs semblables, plus enfin sur les sentiments, les préjugés, les opinions qu'il sert à répandre dans toutes les classes, qu'il peut faire naître, combattre ou enflammer... il est, sans paradoxe, un des plus puissants moyens d'instruction publique. Donc, au nom de la société, de la part de l'autorité, il doit être l'objet de la plus grave, de la plus ferme attention, de la sollicitude, de la surveillance la plus éclairée, la plus délicate... La censure théâtrale s'impose avec d'autant plus d'empire qu'il faut distinguer entre le droit de représentation dramatique et le droit de publication de la pensée,

...et ceci n'était point déraisonnable en 1830:

La Presse dans ses livres, ses brochures, ses publications journalières ou périodiques ne s'adresse qu'à chaque lecteur isolément, séparément; l'ouvrage dramatique a pour juges des spectateurs ardents, rassemblés en grand nombre, sur lesquels le jeu des acteurs produit des sensations spontanées, passionnées et pouvant se traduire aussitôt par des actes de désordre, de violence, de trouble public...¹

Plus tard, en 1841, un défenseur de la censure écrira à son tour:

Entre l'écrit et le lecteur, il ne peut y avoir qu'une communication individuelle dont l'isolement ne saurait menacer immédiatement l'ordre public. Mais entre l'auteur dramatique et le public d'un théâtre, il y a comme un appel qui ne ressort plus immédiatement de la liberté de pensée et d'écrire; il y a le fait de la réunion des masses à une heure fixe dans un lieu déterminé, et ce fait est nécessairement soumis aux lois d'une police spéciale.²

Opinion défendable, au moins du point de vue politique, si, en 1841, le journaliste gardait l'impression encore fraîche des conspirations, des émeutes et des tentatives de régicide.

On pouvait, en 1830, contester que la Charte eût supprimé de droit la censure théâtrale; en fait le gouvernement l'avait abolie, pour contenter l'ivresse de liberté universelle. Il ne tarda pas à regretter son indulgence.

Dès la révolution terminée, la scène, dévorée par la fièvre de l'émeute, s'était abandonnée à une licence dévergondée. La fureur en dura près de deux ans sur divers théâtres, qui offrirent des spectacles analogues à ceux de la Terreur. On accabla d'injures et de sarcasmes les fidèles du régime déchu; on exalta Marat, Robespierre et Danton, et surtout, on fit payer au clergé de la Restauration ses

1. Extraits d'un rapport anonyme et inédit consulté par Thiers et Mignet en 1835, lors des discussions à la Chambre des Députés sur l'établissement de la censure.

2. *Gazette des Tribunaux*, 26 février 1841: "De la Censure dramatique."

imprudences et ses erreurs en se livrant à une orgie frénétique d'anticléricisme. Le public n'eut que l'embarras du choix entre la *Contre-lettre ou le Jésuite* (Nouveautés), la *Demande en mariage ou le Jésuite retourné* (Variétés), le *Congréganiste* (Vaudeville) et d'autres pièces qui n'étaient que des gentilleses à côté de l'*Incendiaire* ou la *Cure et l'Archevêché* (Porte Saint-Martin) et la *Papesse Jeanne* (Ambigu) où le pape, les prêtres et les évêques jouaient le rôle le plus ridicule ou le plus odieux. Il va sans dire que, partageant la folle griserie des cerveaux, les vaudevillistes prodiguaient dans de soi-disant peintures de mœurs une grivoiserie ou une indécence que les titres suffiraient à suggérer. L'audace des faiseurs de pièces allait à l'excès de montrer sur les planches des contemporains vivants, quelquefois pour les outrager, tels un ancien préfet de police et un ancien procureur du roi.

L'abus de mettre en scène des contemporains suscita une première protestation du comte Julien de la Rochefoucauld qui pria ses collègues de la Chambre d'interdire aux auteurs dramatiques des personnalités vivantes. Les collègues écoutèrent la proposition et ne lui donnèrent pas de suite. Dans la séance du 19 janvier 1831, le comte de Montalivet, effrayé de la persistance des excès, avouait que la censure était bien morte, "tuée par les censeurs," approuvait la liberté de l'art dramatique, mais à la condition que si rien de préventif ne devait l'entraver, on l'obligeât pourtant à des restrictions nécessaires: "Il faut, — observait-il, — plus de garanties à la liberté théâtrale qu'aux autres modes de la publication de la pensée, car elle porte avec elle des excitations bien plus puissantes, outre toutes les chances de désordre matériel qu'elle peut produire." Voici, en résumé, le projet qu'il déposait: l'Administration ayant la pièce en mains, quinze jours au moins avant la première représentation, ne pouvait s'y opposer, mais, le lendemain, l'autorité judiciaire avait le droit d'interdiction. Un jury punirait selon le délit. Suivait une liste de délits et de punitions. Ce projet qui menaçait de ruiner le directeur comme l'auteur mérita son enterrement dans les bureaux.

De loin en loin la Chambre remettait la question à l'ordre du jour. C'est que, du dehors, lui venaient des réclamations contre la multiplication des drames et mélodrames où abondaient débauches, meurtres, incestes, adultères. Les écrivains, au théâtre comme souvent dans les romans, continuaient de cultiver le synique et l'horrible. Le vaudeville se contentait de rester dans le ton de la grivoiserie.

Le 7 mai 1834,³ les députés discutant les subventions aux théâtres royaux, Vatout, indigné contre les ouvrages que "répudiait la pudeur publique" réclamait une censure préalable sous forme d'"un conseil composé des auteurs les plus distingués et d'hommes qui seraient par leur position au-dessus de toute intrigue." Réclamation vaine; le comte d'Argoult lui objecta un décret de 1806 qui autorisait le gouvernement à se passer de commission d'examen et à interdire une pièce s'il le jugeait convenable. Dès 1831, ce Ministre de l'Intérieur, au mépris des protestations des auteurs et de la satire des journaux d'opposition, avait usé de ce décret pour défendre des pièces qui lui paraissaient inquiétantes pour le bon ordre du spectacle, par exemple le *Procès d'un Maréchal de France* (Ney), *Arabella*, où il avait cru reconnaître la baronne de Feuchères, compromise dans l'affaire de la mort mystérieuse du dernier Condé, le *Fossé des Tuileries* où les vaudevillistes se moquaient de Louis-Philippe. A propos d'*Arabella*, le *Charivari*⁴ avait poursuivi contre M. d'Argoult sa campagne de coups d'épingle: "M. d'Argoult, que les artistes appellent ministre des beaux-arts, continue sa haute protection à la littérature." Comme Félix Pyat lui demandait quels passages d'*Arabella* il devait corriger, M. d'Argoult a répondu d'abord: "Je ne fais pas de censure, j'approuve ou je désapprouve." Puis, "Je ne fais pas de pièce, ce n'est pas mon métier." La discussion du 7 mai 1834 n'ayant pas donné de résultat, la commission des auteurs dramatiques se décida, en juillet, à tenter une démarche auprès du Ministre de l'Intérieur pour protester contre l'application du décret de 1806 et lui demander une loi qui protégeât la liberté du théâtre et en supprimât la licence.

Après leur visite, ils envoyèrent une lettre aux journaux.⁵ Comme le Ministre leur avait exprimé la crainte que, cette année-là, les députés n'eussent pas le loisir de s'occuper de cette loi, et les avait priés de lui indiquer un moyen d'arbitrage:

Nous lui avons proposé, disaient-ils, d'intervenir comme conseils et avocats entre l'autorité et ceux de nos confrères qui voudraient bien accepter notre médiation, médiation toute officieuse, et d'autant plus indépendante que la commission se renouvelant tous les ans, chacun sera appelé tour à tour à être le défenseur de ses confrères. Ne pouvant détruire l'arbitraire, nous avons cherché du moins à en amortir les coups. M. le Ministre y a consenti;

3. *Moniteur Universel*, 8 mai 1834.

4. *Charivari*, 17 décembre 1832.

5. *Revue des théâtres*, 2^e livraison, 1834.

nous l'en remercions; mais nous ne cesserons pas pour cela de demander à lui et à sa Chambre une loi que ce provisoire même rend indispensable, une loi qui consacre la liberté du théâtre et en réprime les excès.

E. Scribe, président, Dupaty, vice-président,
Melesville, F. Langlé, Dumanoir, secrétaires.

14 juillet 1834.

Ainsi avaient-ils essayé de prévenir un retour à la censure gouvernementale. Plusieurs confrères ne trouvèrent pas de leur goût la médiation proposée. Les pouvoirs publics se désintéressèrent de la censure et laissèrent au ministre le soin d'appliquer le vieux décret impérial. On peut conjecturer que la majorité des députés ne se souciait pas d'infliger un accroc au régime de la Charte. C'est en vain qu'un jour, en 1835, le duc de Broglie, président du Conseil, ayant sans doute dans l'esprit de nombreux drames à succès comme la *Tour de Nesle*, essayait de secouer l'indifférence de la Chambre et s'écriait:

Qu'est-ce maintenant que le théâtre en France? Qui est-ce qui ose entrer dans une salle de spectacle, quand il ne connaît la pièce que de nom? Notre théâtre est devenu non seulement le témoignage éclatant de tout le dévergondage et de toute la démençe auxquels l'esprit humain peut se livrer lorsqu'il est abandonné sans aucun frein, mais il est devenu encore une école de débauches, une école de crimes!

Bientôt un sinistre événement l'armait d'un argument invincible pour freiner la liberté théâtrale. Le 28 juillet, alors qu'encadrés par la foule et suivis d'une escorte considérable, Louis-Philippe et ses fils longeaient à cheval le boulevard du Temple pour aller passer en revue la garde nationale, Fieschi et ses complices postés à la fenêtre d'une petite maison basse, faisaient partir en même temps vingt-quatre canons de fusil, et la mitraille qui, par miracle, épargnait le roi, abattait parmi les militaires et les spectateurs une quarantaine de victimes. Cet affreux assassinat émut violemment l'opinion; elle y vit l'aboutissement d'une longue suite de provocations souvent sanguinaires lancées par des brochures qui émanaient de sociétés secrètes et par des articles de journaux qui prêchaient le renversement violent de la royauté.

Le 4 août, le duc de Broglie soumettait aux Chambres trois projets de répression d'où sortirent les fameuses lois de septembre. La plus importante concernait la presse, astreinte désormais à des règlements rigides. De nouveau on accusa le théâtre de surexciter les cerveaux

populaires par des drames de forfaits et de sang, de les intoxiquer d'un poison dangereux. Plus que des scènes du boulevard où l'on chatouillait les imaginations par des situations risquées ou des couplets grivois, on visait les spectacles de la Porte Saint-Martin, de l'Ambigu et de la Gaieté.

Les orateurs du 30 août s'accordèrent en général sur le principe. La Chambre approuvait en très grande majorité les paroles de Lamartine: "Le théâtre mérite les reproches que nous avons fermement adressés à une partie de la presse. Il a manqué à sa mission; il s'est prostitué à l'or et aux bas instincts de la population; il s'est fait le mauvais lieu des imaginations; il sort tous les soirs du vice, du délire, du crime de nos théâtres; il y faut porter remède...." L'examen des pièces devait être "libre, éclairé, indépendant." Les députés se divisèrent sur la manière de rétablir la censure. Serait-elle préalable ou répressive? Des projets plus ou moins applicables, quelquefois chimériques comme celui de Lamartine, furent développés à la tribune. Enfin l'on vota la censure préalable. Les manuscrits une fois déposés chez le secrétaire de la commission d'examen, ils seraient distribués au hasard entre les quatre censeurs qui, selon les cas, discuteraient entre eux. Mais "l'autorité pourrait toujours pour des motifs d'ordre public, suspendre la représentation d'une pièce, et même ordonner la clôture provisoire d'un théâtre." C'est ainsi qu'en 1840 le *Vautrin* de Balzac qui n'avait subi que peu de ratures à l'encre rouge dut disparaître après la première représentation. Cependant la mesure comportait un adoucissement que la Restauration avait refusé aux auteurs: on leur permettait de "discuter avec les censeurs les objections soulevées."

Thiers nomma pour manier les "ciseaux d'Anastasie" quatre personnages obscurs: Perrot, Florent, Haussmann, Basset. Une forte besogne leur mériterait leurs six mille francs d'appointements. A cause de l'inépuisable fécondité du vaudeville, qui, du 1^{er} janvier au 31 décembre, représentait à peu près les deux tiers de la production, ils passeraient au crible une moyenne annuelle de six ou sept cents pièces.

Aujourd'hui, aux Archives Nationales, le dépôt de la censure, sous les titres de drames, comédies, opéras, opéra-comiques, vaudevilles, malgré ses liasses épaisses, ne nous offre qu'une faible partie des pièces examinées. Il suffit à nous donner une idée de l'état d'esprit des censeurs. A vrai dire, ils ont montré beaucoup plus de libéralisme que leurs prédécesseurs de l'Empire et de la Restaura-

tion. Une enquête du Conseil d'Etat, en 1849, révéla que, sous le règne de Louis-Philippe, il n'y eut que cent vingt-trois pièces supprimées ou tellement modifiées que la représentation en aurait été impossible. Mais l'examen de tous les manuscrits prouve un flottement entre de curieuses contradictions et d'absurdes timidités. Pourtant, si les censeurs laissèrent presque sans objection les œuvres de Victor Hugo, de Scribe et de Casimir Delavigne, c'est que ces trois écrivains jouissaient de la faveur gouvernementale. Refusaient-ils à Delavigne la permission de faire jouer *Une Famille au temps de Luther*, le ministre ne tenait pas compte de leur veto. L'Ambigu, la Gaieté, la Porte Saint-Martin affichèrent de nombreux drames où le prolétariat tenait le beau rôle au détriment des aristocrates et des riches, et quelques-uns sentaient la démagogie. Même en 1837, une Catherine de Médicis sur les planches ne respirait que sang et vengeance, et allait chez un marchand d'onguents soudoyer des assassins. De telles complaisances s'expliquent par l'influence d'hommes politiques ou de journalistes qui protégeaient les auteurs.

Nous nous bornerons ici au genre de la comédie et de la petite comédie à couplets connue sous le nom de vaudeville. A l'aide de quelques exemples, nous verrons de quelle manière les censeurs ont obéi à la double préoccupation que leur imposait le ministre: celle de la politique et de la morale.

Pour la politique, un principe inflexible dicte leurs jugements: qu'il s'agisse du fond du sujet ou du détail du texte, les auteurs doivent regarder comme inviolables les personnalités de rois, de princes, de ministres, de pairs, de députés, de fonctionnaires. Là-dessus, point d'hésitation; et s'il est nécessaire, en ce qui les concerne, on fera la guerre même aux mots.

(7 mai 1837) *La Vieillesse d'un grand roi* (Louis XIV). Autorisation accordée aux conditions suivantes: "Il est à désirer que l'acteur chargé de ce rôle n'en dénature point la physionomie en substituant les allures d'une décrépitude et d'un affaissement moral dont le spectacle serait pénible." — Et, sans doute, par crainte d'une allusion malveillante à Louis-Philippe avant son avènement, il faudra supprimer ces paroles du duc de Maine: "Je n'étais pas né pour le Trône, mais pour vivre tranquille au sein de ma famille avec mes enfants. Que le ciel les protège dans l'avenir!"

(19 novembre 1835) *Le mariage par ambassadeur ou le prince Hercule* met en scène un prince de Monaco en 1720. Mais le prince

restera dans la coulisse, car les censeurs ont noté une phrase subversive: "Votre prince est un imbécile, vous le savez bien."

Comme la femme de César, la vertu d'un ministre est à l'abri du soupçon. Léon Gozlan présente le 9 janvier 1848 un vaudeville: le *Lion et le rat*. Une grisette devenue danseuse sauve la fortune d'un ancien étudiant son ami, devenu riche et homme à la mode. De plus, elle l'empêche d'être dupe d'une intrigante qui se donne pour la parente d'un ministre et qui n'est que sa maîtresse. Cette femme apprend du ministre tous les secrets de la diplomatie et en trafique. Le censeur s'effarouche et demande que Gozlan ne fasse point penser le public à la complicité possible d'un ministre avec une maîtresse, surtout avec une maîtresse intrigante.

D'ailleurs un ministre sera protégé jusque dans ses relations de famille. Dans un *Château de cartes* le censeur, probablement distrait, n'a pas remarqué sur le comte, beau-frère du ministre, les vers suivants:

*Le comte a, m'a-t-on dit, pour dame favorite
La femme d'un commis qu'il a poussé très vite,
Qu'il a fait sous-chef, chef... qui doit encor monter.*

C'est le Ministre de l'Intérieur qui répare l'omission et barre le passage compromettant pour la réputation du beau-frère de son collègue de théâtre.

(9 mai 1845) *Quentin ou l'oncle d'occasion* est condamné "à cause d'une équivoque roulant sur ce que le personnage principal nommé Charles de France, est neveu d'un pair de France, et à cause des scènes auxquelles ces quiproquos donneraient lieu."

Il semble que les députés aient été un objet de particulière sollicitude. Les censeurs pourchassent toutes les phrases, tous les fragments de phrases qui pourraient porter ombrage aux élus censitaires.

Voici que le Vaudeville reprend, le 17 août 1843, une petite pièce de 1836: la *Robe déchirée*. L'immoralité du sujet, quatre femmes qui trompent trois hommes, a carte blanche; mais le passage suivant a été biffé:

*D'un député Madame a pris leçon;
A son arrêt nous n'avons qu'à souscrire,
Car un budget ne peut jamais changer
Quand ceux qui devraient le réduire
Trouvent plus doux de le manger.*

Un député, par définition, n'est ni *maussade*, ni *ennuyeux*, ni *intrigant*, ni *corrompu*. Pour écarter les allusions possibles, la commission patronne l'intégrité des parlementaires étrangers, même dans des temps reculés. Lorsque le 29 octobre 1842, elle examine le *Fils de Cromwell* par Scribe, elle s'inquiète "du caractère ridicule et vénal donné, dans la personne d'Ephraïm Killeen, à un membre du Long Parlement trafiquant ouvertement de son vote, ainsi que de vingt-deux voix dont il dispose et n'obtenant que le mépris pour prix de sa bassesse." Pour cette raison et pour d'autres, elle voudrait refuser la pièce. Le ministre passe outre: Scribe est bien vu de Louis-Philippe.

Les censeurs ne se contentent pas de supprimer ou de modifier des passages pour éviter au public la tentation de tourner en ridicule les bourgeois de la Chambre. A diverses reprises, ils jettent l'interdit sur des pièces entières: les *Commettants* (ou électeurs), une *Guerre de clochers*, le *Député*. Voici un exemple significatif.

Le Théâtre-Français avait soumis une *Démission*, comédie en trois actes, en vers. En 1847, il est bon de le dire, des procès ou simplement des rumeurs de corruption politique scandalisaient et irritaient le public parisien. Malgré l'intégrité du député mis en scène, les examinateurs Rousferrand, Florent, Overnage s'émurent du sujet qui leur était présenté:

Lafond, riche banquier, est à la tête d'une vaste entreprise industrielle, sur laquelle la Chambre a à se prononcer. Il va trouver Préval, député, qui a été nommé rapporteur et lui propose:

(1) de prendre au pair des actions de son entreprise, sans verser de dixièmes;

(2) de lui rendre vingt mille francs de traites, tirées par lui et acceptées par Valentin, son secrétaire, à la condition de faire à la Chambre un rapport favorable. Préval refuse avec indignation. Lafond fait emprisonner Valentin, écrit dans les journaux contre Préval et tente de nuire à son mariage avec Hortense en le calomniant. Mais cette dernière a tout appris. Elle paie les dettes de Valentin, encourage Préval à présenter son rapport à la Chambre et lui donne sa main.

La représentation de cette comédie, toute politique, nous a paru présenter des inconvénients très graves et nous croyons en devoir soumettre l'appréciation à Son Excellence.

Lafond peut être un malhonnête homme, mais peut-on admettre qu'il fasse à un député des propositions pareilles à celles-là? N'est-il pas à craindre que le public, malgré le refus de Préval, ne voie pas seulement une attaque contre un vice de la société actuelle?

Il va de soi que la politique générale était rigoureusement défendue, tels les *Bâtons flottants* de Liadières, dont le rapport est le plus long que les censeurs aient jamais rédigé, tels les *Prétendants ou les Glinet de 1840* sur lesquels ils observaient (16 avril 1842):

Ce sujet, entièrement politique, voue au ridicule non seulement le parti légitimiste et le parti Bonapartiste, mais encore les fonctionnaires et tous les citoyens attachée à la cause de la Révolution de Juillet. Chaque scène est d'ailleurs remplie de détails nombreux de nature à exciter les passions politiques et à causer un véritable scandale.

Les personnages que le gouvernement chargeait d'appliquer sa politique, préfets et sous-préfets, étaient assurés de ne point paraître sur la scène à leur désavantage. Quelquefois l'opinion des censeurs variait sur la dignité comparative de ces deux fonctionnaires. A propos d'une pièce de Gozlan, l'un d'eux criait à l'auteur: "Nous n'admettons pas que le mari d'une femme perdue puisse être un préfet, faites-en un sous-préfet!"

Cependant, en d'autres occasions, la bonne renommée du sous-préfet était sauvegardée. A propos de *Réparation forcée*, en cinq actes et en vers, jouée à l'Odéon le 14 novembre 1844, on avait judicieusement demandé à l'auteur "de changer les fonctions de sous-préfet que remplissait Blinval en celles de payeur général. Maintenant, s'il séduit Emilie, au moins cette faute d'un fonctionnaire élevé n'est plus commise envers des administrés auxquels il doit aide et protection." (Tant pis pour la vertu du payeur général!).

Quant aux magistrats, ils ne doivent figurer qu'avec des allures convenables à leur profession. Quelque gaieté ne leur est pas permise. *L'Homme grave* se voit interdire (20 avril 1846) parce que l'avocat général se déguise en Pierrot pour aller à un bal masqué!

Une des plus curieuses affaires de la censure fut celle de la comédie dramatique les *Spéculateurs*. L'auteur l'avait d'abord intitulée *Un notaire* d'après un personnage malhonnête qui expiait ses vols par le suicide. Un premier rapport du 22 novembre 1845 exigeait non seulement la suppression de certains détails sur le notariat, mais aussi un changement de titre:

Nous nous sommes demandé si, en thèse générale, l'administration devait permettre de traduire sur la scène un fonctionnaire public, investi par la loi de la confiance du gouvernement, et de le représenter comme trahissant à

la fois son serment, le mandat que la loi lui confie et la confiance que le public a dû lui accorder.

Nous nous sommes demandé si on pouvait autoriser une pièce qui aurait pour titre: un magistrat, un juge, un agent de change, un avoué, un notaire ou tout autre fonctionnaire institué par la loi et nommé par ordonnance du Roi, et dont le principal personnage qui pourrait être considéré par une partie du public comme le type de la profession qu'on veut peindre, commettrait des faux et violerait des dépôts reçus dans l'exercice de ses fonctions.

Ils rappellent longuement qu'ils se sont "toujours imposé la tâche de protéger l'honneur et la réputation des fonctionnaires publics."

L'auteur rapporte sa pièce corrigée en juin 1846, l'ayant intitulée *les Deux notaires*. Les censeurs le renvoient au ministre, qui repousse tour à tour, le *Ménage d'un notaire*, la *Famille d'un notaire*, le *Père d'un notaire*. "Son Excellence ne veut pas qu'on mette sur l'affiche le mot *notaire* ni au pluriel ni au singulier." Et la pièce se joue enfin le 25 juin 1846, sous le titre: *Un Homme d'affaires ou les Spéculateurs*.

En ajoutant à ces textes beaucoup d'autres, on se rend compte que le gouvernement se faisait un épouvantail puéril d'un public qui n'allait au spectacle que pour se divertir. Autrement, la *Camaraderie* et le *Puff* de Scribe, la *Popularité* de Casimir Delavigne lui eussent donné beau prétexte à siffler ou à hurler. Avec un zèle infatigable, de 1835 à 1848, la censure, en prévision de manifestations chimériques, couvrit de son bouclier royauté et personnages officiels.

Si maintenant nous l'observons dans le domaine religieux, qui tient au domaine moral, elle n'oublie pas le débordement d'anticléricalisme au début du règne. Aussi n'accepte-t-elle pas les personnages ecclésiastiques et proscriit-elle les signes extérieurs du culte, le crucifix, la statue de la Vierge. Elle n'autorise en 1836 *Paul de Gondy* que si le futur cardinal de Retz ne prononce pas la phrase: "Une croix d'or sur ma poitrine, en attendant qu'on me jette de Rome un lambeau de pourpre."

Malgré l'intérêt moral et religieux, elle désapprouve (13 novembre 1847) *Un Mariage en trois époques*, vaudeville en trois actes:

Les instructions de M. le Ministre ne permettent plus au théâtre le rôle d'ecclésiastiques. Il est surabondant de dire que le personnage de Pierre Desbuissons devenu curé, mais conservant des allures et des souvenirs militaires, traitant de questions religieuses et faisant en quelque sorte une confession sur la scène, dépasse les limites que nous avons posées, lorsque,

dans les premières années du rétablissement de la censure préalable, nous admettions quelquefois au théâtre certains rôles de prêtres conçus dans un esprit de charité et de tolérance évangélique.

Bayard, le meilleur disciple de Scribe, écrit le *Mari d'une dévote*. Le mot *dévôte* pourrait sembler à des catholiques injurieux ou du moins blessant (27 avril 1844) :

Cette pièce—reconnaissent les examinateurs—faite avec convenance, a pour but de prouver qu'une jeune femme, en se laissant aller aux suggestions d'une dévotion sincère mais exagérée, et en écartant de sa maison les plaisirs que le monde permet, peut compromettre le bonheur de son ménage et s'expose à voir son mari chercher ailleurs les distractions qu'il ne trouve pas chez lui.

Ils sont fort contents; mais une objection se présente: "Nous nous sommes demandé si le mot de *dévôte* n'aurait pas quelque inconvénient sur une affiche de spectacle." Bayard change le titre en le *Mari à la campagne* qui, remis au répertoire du Théâtre-Français à la fin du dix-neuvième siècle, connaîtra encore le succès.

La séduction, l'adultère, le crime continuaient de s'épanouir dans les drames du boulevard. Peut-être croyait-on faire preuve d'esprit démocratique en abandonnant au peuple un de ses plus vifs plaisirs, au lieu d'essayer de lui procurer de moins basses distractions; peut-être, comme je l'ai dit, les auteurs de ces pièces recouraient-ils à des protecteurs influents. En tout cas, la sévérité morale des censeurs retombe sur la comédie et sur le vaudeville, une sévérité à relâchements et à variations, selon l'humeur individuelle du fonctionnaire, ou selon les caprices du moment, lorsqu'il discute avec ses collègues. Des rigoristes de l'époque les accusent de laisser passer des comédies et des vaudevilles qu'ils qualifient de grivois et même obscènes. Ce sont là de gros mots qui n'ont, par rapport à nous, qu'une valeur relative. Si l'on ressuscitait certaines de ces pièces, elles paraîtraient, je crois, assez anodines à côté de ce que le théâtre nous a fait voir ou entendre sous la Troisième République. Il faut pourtant admettre qu'il y eut en ce temps-là des sujets et des propos risqués qui, on ne sait pourquoi, ne s'étaient pas attiré le courroux des examinateurs.

En général, ils sont assez rigoureux, et ils agrémentent leurs rapports de réflexions qui ne manquent pas de pittoresque.

Une Maîtresse du grand monde (12 mars 1839): le double amour d'un jeune commis pour une grisette et d'un jeune avocat, son ami, pour une dame du grand monde. La donnée est jugée fort

inconvenante, parce que la pièce veut "démontrer qu'il y a plus de profit et d'économie dans les libéralités d'un amant envers une maîtresse de condition subalterne que dans la recherche d'une femme élevée par sa fortune au-dessus de ces sortes de générosités." Mais "comme l'amour du jeune avocat (qui se ruine en dépenses de luxe) est honnête et finit par le mariage et que pour celui du commis qui est moins chaste, il ne consiste qu'en un récit et que la modiste ne paraît pas, la morale est sauve." Et le censeur indique une suppression savoureuse: "La vertu est une chose si rare, particulièrement dans les modes, qu'on ne saurait la payer trop cher." Le savait-il par ouï-dire ou par expérience?

Un de ses collègues sera choqué en lisant dans *Roxane* (6 novembre 1840) le mot *maîtresse* et le remplacera par le mot *conquête*.

Comme en 1846 le *cancan*, danse fort leste, est à la mode parmi les étudiants et les grisettes au bal de la Chaumière et au bal Mabille, et que des bourgeois en ont été choqués, le mot est supprimé du texte d'un vaudeville, les *Fleurs animées*. C'est ainsi que les examinateurs font avec persévérance la chasse aux mots et aux phrases, s'ils pensent que la pudeur des spectateurs pourrait en souffrir. Dans *Vieux et Riche* ils taxent d'indécent "un ménage dont le thermomètre marquait toujours Sénégal." Ils ne trouvent rien à redire à la *Femme de l'Epicier* (26 octobre 1836); le dénouement est très convenable. Mais ils ne rempliraient pas leur devoir s'ils ne découvraient pas quelques mots à changer: aussi jugent-ils équivoques ces paroles du mari où certainement l'auteur n'a pas vu malice: "Il mettra les mains à tout dans la maison. Ah! il y mettra la main..."

Naturellement, et surtout à une époque où des romanciers et des poètes proclament la beauté surnaturelle de la passion, nos censeurs surveillent farouchement les comédies où l'amour illégitime menace la sainteté du mariage. Ils poursuivent le droit divin de l'amour jusque dans d'insignifiants vaudevilles, surtout lorsqu'on y voit figurer des personnages bibliques ou historiques: *Madame Putifar*, *Louis XV chez Madame du Barry*, que le public ne connaîtra jamais. Toutes leurs idées sur la question, on les trouve exposées dans un long rapport qu'ils consacrent (7 février 1840) à un vaudeville en deux actes: la *Lionne*. Une *lionne*, c'était alors une femme à la mode, assez souvent de vie indépendante, d'ailleurs cavalière, qui

fumait, sablait le champagne, faisait des armes, et occupait la chronique des journaux mondains.

Flora de Préville est la maîtresse en titre, publiquement avouée et reconnue, d'Anatole de Lascouis:

Ses talents la feraient briller sur le théâtre, mais elle refuse tout engagement pour rester auprès de celui qu'elle aime. Pendant une absence de Flora, Anatole, qui cherche diversion à la jalousie emportée de sa maîtresse, enlève une jeune fille à laquelle, dans une intention coupable, il administre une potion somnifère. Flora survient, prend la place de la jeune fille, s'assure de la trahison de son amant et jure de s'en venger. Sous des habits d'homme, elle se bat en duel avec Anatole, croit l'avoir blessé, et se désespère. Anatole lui offre alors de l'épouser, mais elle refuse et préfère rester sa maîtresse.

Cette donnée, signalent Messieurs Florent et Basset, n'est qu'un cadre destiné à mettre dans tout son jour un portrait de femme — la *lionne* — “qui aime au grand jour ce que l'on doit aimer en cachette.” Ils l'estiment d'ailleurs pour avoir “la parole vraie, le regard ferme, la haine de la pruderie.” Mais des passages comme celui-ci les scandalisent. C'est Flora qui développe avec franchise ses idées sur le mariage et explique pourquoi sa position est plus estimable que celle d'une femme légitime:

Lorsqu'on est lié par des considérations d'intérêt, de rang, de famille, par ces chaînes que le monde veut bien prendre sous sa protection, alors il va de soi-même que, les trois-quarts du temps, on doit se tromper pour continuer de vivre ensemble! Mais nous [Anatole et elle], pourquoi? Quelle excuse à tous ces manèges? Qui nous lie? Notre amour. Que nous donnons-nous? Moi, mon cœur, lui, le sien! Si son cœur change, il me le dira tout de suite, sincèrement. Je le lui dirai bien, moi qui suis une femme, parce que la loyauté, c'est la première des vertus. . . .

Voici la conclusion:

Le personnage d'une femme qui croit qu'un amour exalté peut élever au-dessus de tous les devoirs, qui s'affranchit de toute retenue, brave les sentiments d'honnêteté et que, néanmoins, l'auteur a su rendre intéressant, cette sorte de prééminence accordée aux liaisons que le mariage n'a pas consacrées par les liens légitimes: tels sont les inconvénients qui semblent résulter de cet ouvrage et qui ne nous permettent pas d'en proposer l'autorisation.

Florent et Basset ont négligé de nous transmettre leur opinion, dans le cas où la *lionne* eût consenti à régulariser son faux ménage. On aimerait le savoir, le rigorisme des censeurs à l'égard de l'im-

moralité amoureuse ayant admis d'étranges contradictions. Le séducteur de Calixte voulant réparer sa faute et déclarant au père qu'il devait consentir à son mariage avec celle qui était "sa femme devant Dieu": "Nous avons pensé, — déclaraient-ils gravement, — qu'il y aurait danger à présenter pour la scène un séducteur se faisant un droit de son crime pour réclamer comme une nécessité inévitable la main d'une fille qu'il a déshonorée". (*Calixte*, 12 novembre 1835). Que fallait-il pour les contenter? Eussent-ils préféré Calixte fille-mère et son fils enfant naturel?

Ainsi, pendant treize ans, comparurent au tribunal des censeurs d'innombrables comédies et vaudevilles pour être, phrase par phrase, mot par mot, pesés, épluchés, raturés ou de temps en temps supprimés.

Pour les œuvres touchant de près ou de loin le gouvernement, les délégués du ministre de l'Intérieur coupèrent, modifièrent, interdirent avec la même servilité peureuse que dans les trente premières années du siècle. En fait de morale, ils observèrent une rigueur assez constante, malgré des intermittences. Ainsi faisaient-ils payer à la comédie la tolérance dont bénéficiait le drame ou le mélodrame, le pouvoir ne paraissant pas se douter que ce dernier genre, par ses tendances démagogiques, risquait de s'emparer d'une influence plus dangereuse sur l'auditoire populaire.

Comme en 1830, la Révolution de 1848, au nom de la liberté, abolit la censure. Mais, de même que sous les régimes qui s'étaient succédé depuis 1792, la nouvelle République se défia tout de suite du théâtre comme foyer d'agitation possible, et rétablit la censure sous le nom d'"inspection des théâtres" qui, selon les circonstances, fut préalable ou répressive. Sous des formes diverses, elle se prolongea jusqu'au Second Empire, et elle remit la morale dans ses attributions, puisque, de 1849 à 1852, Alexandre Dumas fils tenta de vaines démarches pour faire jouer sa *Dame aux Camélias*.

LOUIS ALLARD

Harvard University

THE CRITICS, THE PUBLIC AND THE TOUR DE NESLE

IT HAS BECOME A COMMONPLACE of literary criticism to treat the dramatic works of Dumas père with either violent denigration or with patronizing condescension. Critics from his day to our own have been shocked by his cheap extravagance, his claptrap and his fustian, and few have been inclined to rescue him from the limbo *hors la littérature* to which he has been banished.¹ So deeply ingrained has this conception been, that when a monograph devoted to Dumas appeared in the *Grands Ecrivains* series—that signal honor akin to literary consecration—Doumic voiced the opinion of the majority of his confrères in a vehemently indignant protest.² Although critics today would perhaps be less vociferous in their condemnation, Dumas the dramatist has few advocates, and the time may soon be ripe for one of those periodic *réhabilitations* that come so opportunely to clear away conventionalized prejudices in French literary criticism.

Of all the plays in Dumas' lengthy repertoire, *La Tour de Nesle* has best withstood the test of time. Revived upon six different occasions, it has managed to retain all of its original flavor, and its hold upon the public has scarcely diminished. Yet in spite of its unusually successful career, critics have, with few exceptions, seldom shown the *Tour* the admiration it would thus seem to merit. Reviews of ten years ago, but for a certain shift in emphasis, might well have appeared in the *Globe* or the *Constitutionnel*.

How reconcile the phenomenal success of the play with the persistently frigid or at best lukewarm attitude of the critics? How explain its steady, uninterrupted appeal to the public?

It is the purpose of this study to examine carefully and compare the critical and public reactions to the play at various stages in its

1. "Les drames de Dumas ne sont pas littéraires. Ils n'ont pas de style et la forme y reste indécise, imprécise, banale. La psychologie est sans profondeur. Ils sont mal composés" (Brunetière, *Histoire de la littérature*, Paris, Delagrave, 1904-1927, iv, 247).

"Il est dépourvu de toutes les qualités qui font le littérateur..." (Petit de Julleville, *Histoire de la littérature*, Colin, Paris, 1899, vii, 388).

"Il a le sens de la scène... cet art très particulier du théâtre, qui n'a rien en commun avec la littérature..." (Lanson, *Histoire de la littérature*, Paris, Hachette, 1912, p. 977).

2. *Revue des Deux Mondes*, January 15, 1902, p. 457: "Nous sommes vis-à-vis des maîtres de notre littérature tenus à des devoirs de respect et à des égards; ce serait y manquer que de leur imposer la compagnie de l'auteur de la *Tour* et du père de d'Artagnan."

career, to attempt to explain the attitude of each, and finally to estimate the importance of the play in the history of the French theatre. The results may contribute in some measure to a sadly-needed re-evaluation of the banned and banished *ventripotent mulatto*.

The *Tour de Nesle*³ was produced for the first time on May 29, 1832 at the Porte-Saint-Martin with a cast including Bocage and Mademoiselle George. It was an instant popular success. Dumas' own glowing account of it⁴ for once did not belie the truth. In spite of the alarming proportions of the cholera epidemic, *bourgeois* and *peuple* alike forsook the *alléchants* melodramas of the Gymnase, the Gaîté and the Ambigu, abandoned *Robert le Diable* and the divine Taglioni at the Opéra, the refurbished *Cid* and the currently successful *Louis XI* at the Français, and jammed the Porte-Saint-Martin where the *Tour* continued "son succès de larmes et de barbarisme,"⁵ throughout all of the "dead season" until the end of October.

Here was a melodrama with sufficient force and vigor to whip the emotions of the blasé public of the boulevards. Here was a play particularly suited to the temperament of the Parisian of 1832:

Réduite à l'inaction par le déroulement de l'histoire, la nation française de 1825 à 1845, s'est mise à *imaginer* ce qu'elle ne pouvait plus accomplir. Ne vivant plus les grandes aventures, elle les a voulu lire et écouter. Elle a donné dans ses cabinets de lecture les coups d'estoc et de taille invraisemblables qu'elle ne donnait plus à travers le monde. . . Alors comme le capitaine Bonaparte n'était plus, s'est élevé sur l'horizon du boulevard, le capitaine Buridan. . . .⁶

La Tour was eminently revolutionary. Buridan was interpreted as the representative of the people; he was justice pitted against the usurpers of public power; he was the embodiment of the people's

3. Ever since its première, the question of the authorship of the play has been subject to debate. Countless polemics, a prolonged newspaper battle, accusations, reprisals, a formal trial, a duel, all ensued, and even today the problem remains a matter of literary speculation. Critics have, however, generally blamed or credited Dumas with the play; we shall refer to Dumas as the sole author. For details of this interesting problem see: Marsan, *La Bataille romantique*, Paris, Hachette, 1925; Clément-Janin, *Drames et Comédies romantiques*, Paris, Le Goupy, 1928; Herbert Gorman, *Dumas, the Incredible Marquis*, New York, Farrar, 1929; and less reliably perhaps, Dumas' own version in his *Mémoires*, Paris, Calmann-Lévy, 1854, ix, pp. 162 ss.

4. *Mémoires*, ix, 180-182.

5. *Constitutionnel*, July 2, 1832.

6. J. J. Weiss, *Le Théâtre et les Mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1889, p. 50.

ambitions, all its secret hopes. Small wonder then that his vanity, his insolence, his every quip against authority was greeted by the *poulailler* with frenzied applause.

In spite of the impassioned enthusiasm of the public, however, the critics were unanimously adamant in their condemnation. Even their meagre words of praise were offered skimpingly, grudgingly, almost against their better judgment. Without exception, they condemned the public's predilection for the melodrama—whether it be in terms of vehement protest (*Constitutionnel*), ironic flippancy (*Revue de Paris*), or cool, deliberate indignation (*Moniteur Universel*).

Almost all the critics condemn it on moral grounds; the influential conservative *Gazette de France*⁷ and the *Constitutionnel*⁸ wax eloquent on this "monstrueuse composition"; the *Moniteur Universel*⁹ disclaims lengthily on this "chaos nauséabond," and the *Revue de Paris*,¹⁰ in a less serious tone, finds that the play contains "assez de parricides, d'infanticides, d'incestes, etc., pour défrayer tout un répertoire de mélos et occuper tous les juges d'instruction du royaume. . . ."

All condemn its lack of plausibility, its lack of sincerity; all deplore its lapses in taste. On the other hand, the critics are willing to recognize the author's dramatic talent, his technical adroitness; the *Revue de Paris* critic notes that the style and finesse of execution bespeak a man familiar with the theatre, and suspects the hand of Dumas in its making.¹¹

Two factors in these judgments appear to be of particular significance: first, the critics' universal condemnation of the play on moral grounds, in most cases with a seriousness and emphasis reminiscent of their English bourgeois confrères;¹² second, a general uncompromising stand towards its lack of consistency and style; the French critic's native sense of reason and taste is shocked at the lack of versimilitude and clarity, of polish and taste.

7. *Gazette de France*, June 6, 1832.

8. *Constitutionnel*, June 4, 1832.

9. *Moniteur Universel*, June 4, 1832.

10. *Revue de Paris*, 1832, xxxix, 64.

11. The play was originally accredited to Gaillardet and an anonymous collaborator, whose identity (conveniently hidden under three asterisks on the billboard) was not made public for some time. The *Revue* critic identified the mysterious collaborator immediately.

12. For an authoritative study of the English reception of the *Tour*, see Marcel Moraud, *Le Romantisme en Angleterre de 1814 à 1848*. Paris, Champion, 1933.

The play did not fare better at the hands of the critics as time went on. In vain, however, did they fulminate against its worthlessness, point out the danger that it constituted; in vain did they attempt to entice the general public to the Citadel of Classicism where a mere scattering of *connaisseurs* was listening to the pseudo-classic tragedies of Delavigne. Melodrama was flourishing; the productions of the prodigious Pixéricourt, of Denner, of Ducange, "packing them in," on the Boulevard, had prepared the public to receive the brutal, tempestuous *Tour de Nesle* with enthusiasm; the great Parisian bourgeoisie, after the feverish strain of a day spent in making too much money, sought and found distraction on the appropriately dubbed *Boulevard du Crime*.

The *Tour* was an excellent target for the critics' wrath, for it contained to an astonishing degree, all the elements of the perilous *mélo*. And the superb self-confidence of the dramatist who accepted without batting an eyelash Michelet's famous epithet,¹³ his overweening vanity and the disdain with which he occasionally replied to their accusations,¹⁴ served only to redouble their zealous attacks.

The *Revue des Deux Mondes*, which had been amicable to the romantics at the outset, under Buloz' direction, and had treated Dumas with particular care,¹⁵ changed its attitude after 1832, when Gustave Planche took up the cudgels against the new movement. The *Revue* did not devote a *feuilleton* to the *Tour* at its première, and its *chroniques* and *revues* henceforth berated and belittled the Dumas *dramas*.

Sainte-Beuve is conspicuously silent. Some years later, he expresses his disappointment in the group whom he had previously encouraged:¹⁶

13. "Vous êtes, Monsieur, une force de la nature" (Dumas, *Mémoires*, vi, 29).

14. In 1843, he writes to Jules Janin: "La *Tour* est une de ces œuvres fortes, puissantes, caractérisées, qui ébranlent une capitale, qui remuent une génération, qui symbolisent une époque et dont les hommes qui produisent de pareilles œuvres sont rares!" (Letter dated July 23, 1843 and included in a brochure entitled *Le Critique Jules Janin et le dramaturge Alexandre Dumas à propos des Demoiselles de Saint-Cyr*, Paris, 1843).

In 1864, in a letter written to the Emperor to ask that the censorship ban be removed from his *Mohicans de Paris*: "Sire, il y avait en 1830, et il y a encore aujourd'hui trois hommes à la tête de la littérature française. Ces trois hommes sont: Victor Hugo, Lamartine et moi!" (Preface to *Les Mohicans de Paris*, Théâtre Complet, Calmann-Lévy, 1874, xv).

15. See *Livre du Centenaire; Cent ans de la vie française à la Revue des Deux Mondes*, 1929.

16. *Chroniques parisiennes*, May 5, 1845, Paris, Calmann-Lévy, 1876.

Le faux historique, l'absence d'étude dans les sujets, le gigantesque et le forcené dans les sentiments et dans les passions, voilà ce qui a éclaté et débordé; on avait cru frayer le chemin et ouvrir le passage à une armée chevaleresque, audacieuse, mais civilisée, et ce fut une invasion de barbares...

Another time,¹⁷ in an attempt to evaluate the dramatist, he asserts that:

Dumas, malgré tout son fracas, n'est tout au plus qu'un esprit de quatrième ordre. Car où classer un écrivain chez qui on est sûr de ne rencontrer jamais ni la pensée élevée, ni la pensée délicate, ni la pensée judicieuse?

He is willing to concede him credit for his brilliant imagination, but even here he makes strong reservations:

Une telle imagination ne saurait être qu'une ébullition perpétuelle et superficielle, une hâblerie courante et, si l'on veut, une prodigieuse dispense d'esprit animal. Qu'il y a loin de là de mériter un rang parmi les vrais maîtres de la fantaisie! Il y a du jeu, de la mise en scène, mais où est le fond?

Nowhere does Sainte-Beuve give individual attention to the *Tour*.

In 1834, the *Revue de Paris* reproduces an anonymous article on the Romantic Drama which appeared in the ultra-Tory London *Quarterly Review*.¹⁸ Here the plays of Dumas and Hugo are violently attacked on moral grounds and are regarded as indicative of the low moral status of the French. The indignant English critic writes:

It seems to me that all this must be of consequence, that this must be the cause of a general lapse of morals—an universal dissolution of the principle of society—in the people who are fed nightly on such intoxicating and mortal poison; and when we again remind our readers that all our examples have been taken, not from the mass of Parisian dramatists, but from the two who are universally admitted to be at the head of French literature, while hundreds and thousands of inferior hands are busy in producing execrable imitations in which all the faults of their prototypes are extended and exaggerated—when we remind our readers of all this, they will, we are confident, agree with us that the state of the public mind in France is now a phenomenon—a fearful phenomenon, such as the civilized world never before witnessed.

17. Undated entry in his *Cahiers*; appears several entries after one dated March, 1848 (Mes Cahiers, *Revue des Deux Mondes*, December 15, 1925).

18. *Quarterly Review*, 1834, II p. 211.

Public opinion in France is more and more roused to fight these evil influences. In the *Chambre des Députés*, the duc de Broglie calls attention to a criminal case involving some workmen who had given themselves the names of the characters in the *Tour de Nesle* and had proceeded to execute their roles in a realistic manner. "Notre théâtre, Messieurs," exclaimed the duc to his horrified audience,¹⁹ "c'était la gloire de la France. . . il est devenu une école de débauche, une école de crime, et une école qui fait des disciples que l'on revoit ensuite sur les bancs des cours d'assises."

Although the critics mince no words in their denunciation, Ménilmontant and the *beaux quartiers* too, flock to the Boulevard where the *Tour* still remains the most important box-office attraction. "Marguerite de Bourgogne. . . Voilà où on mène ses filles!" writes Musset facetiously,²⁰ "quatre incestes et deux parricides, en costume du temps, c'est de la haute littérature; Phèdre est une mijaurée de couvent; c'est Marguerite que demandent les collégiens le jour de la fête de leur proviseur." Dandies went about calling themselves Jehan instead of Jean, wearing *chapeaux à la Buridan*; infants had cradles *à la Marguerite de Bourgogne*.²¹

In 1843, upon the occasion of the failure of the *Burgraves*, the *Revue des Deux Mondes* publishes a prominent article extolling the virtues of the new *école de bon sens*, and makes a last thrust at the dying romantic *drame*.²² The author claims that the public is becoming increasingly aware of the deficiencies of the romantics and he predicts an imminent downfall of their school. "Que l'école nouvelle ne se fasse point d'illusions; ce qui se passe chaque soir au parterre de l'Odéon [where Ponsard's *Lucrèce* was being given] est un commencement d'émeute, un essai de rébellion."

And so it was. The public was bored with romantic drama, with its falseness, its ostentation, its monotonous repetitiousness. And most of all, the public was tired, extenuated from the emotional strain of indulging in too steady a diet of ersatz emotion. "The ramparts of romanticism collapsed before a battery of yawns."²³

Hugo and Vigny had long ago abandoned the romantic cause;

19. *Moniteur Universel*, August 25, 1835. Quoted by Maurice Souriau, *Histoire du romantisme en France*, Paris, Spes, 1927, II, 57.

20. Letter dated 1836 in *Lettres de Dupuis et Cotonnet*, Paris, Charpentier, I, 302.

21. See chapter "La Princesse Lointaine" in F. L. Lucas, *The Decline and Fall of the Romantic Ideal*, New York, Macmillan, 1936.

22. Charles Magnin, *Revue des Deux Mondes*, June 1, 1843, pp. 750-751.

23. Lucas, *op. cit.*, p. 99.

Dumas had lost his early militant zeal and was engaged in purely commercial pursuits. In 1847, Dumas organized the Théâtre Historique, in an attempt to capture his lost public; he was going to offer it new melodramas, dramatic versions of his successful novels, the old favorites of the Boulevard. But the public was not interested.

Le parterre de 1847...est dégoûté des saturnales du drame moderne et dans son dégoût pour ce qu'on appelait il y a dix-sept ans, les émotions fortes, il s'en va demander aux chefs-d'œuvre du dix-septième siècle, interprétés par un beau talent, des émotions d'esprit où le cœur n'a qu'une part restreinte. . La société actuelle attend donc un génie dramatique, un dictateur pour réconcilier et fondre ensemble la tradition et l'innovation et faire sortir du mélange un théâtre qui répond aux idées et aux mœurs du temps.²⁴

There was no such genius available at the moment, and so it accepted Ponsard who came closest to these specifications.

The *Tour* had now all but disappeared from the boards. On December 21, 1848, a "représentation extraordinaire" by the Porte-Saint-Martin troupe was so warmly received that Dumas decided to add it to the repertoire of the Théâtre Historique. Mlle George was engaged to play the role of Marguerite which she created, but in spite of this inducement, the *Tour* failed to bring gratifying results.²⁵ On Dec. 20, 1850, the Théâtre Historique closed its doors when Dumas was declared bankrupt.

By 1851, the romantic drama is a thing of the past.

'Hélas, c'était un temps de frénésie et d'aveuglement général,' exclaims a certain Jules Jolly, Procureur de la République à Vitry-le-Français, in a mémoire which won for him a gold medal in a contest sponsored by the Académie de Châlons-sur-Marne, and he proceeds to berate the authors of 'ces drames monstrueux où le vice n'est plus seulement étalé dans les pages plus ou moins licencieuses, mais où il est vivant sur la scène, où il frappe les yeux de la jeunesse éminemment impressionnable et exerce, sur les masses agglomérées, une désastreuse influence...' ²⁶

As for the havoc wrought by this disastrous influence, "Hélas!" exclaims another winner in the same contest,²⁷ "Il faut le demander

24. J. M. Quérard, *Les Supercheries littéraires*, Paris, L'Editeur, 1857, I, 422-423.

25. Louis-Henry Lecomte, *Histoire des théâtres de Paris: Le Théâtre Historique*, Paris, Daragon, 1905-1912, III, 75.

26. Jules Jolly, *De l'influence de la littérature et du théâtre sur l'esprit public et les mœurs pendant les vingt dernières années*, Paris, Amyot, 1851, p. 2.

27. Ch. Menche de Loigne, secrétaire de la police à Lyon, *L'Influence de la littérature de 1830 à 1850 sur l'esprit public et les mœurs*, Paris, Garnier frères, 1852, p. 190.

à la statistique et à la morgue, comme on pourrait demander à la maternité quelle influence des drames comme *Térèse* et *Antony* ont dû exercer sur les mœurs...!"

Jules Janin, in a brilliant, if somewhat too subjective study of the author's dramatic works, pays particular homage to his hold upon the shirt-sleeved public:

Autant et plus que tout autre poète de la génération, Alexandre Dumas avait été mis au monde pour tenir la foule attentive. Il avait toutes les passions jusqu'au délire; il savait parler une certaine langue violente et claire qui convenait à ces compositions faciles, acharnées, intéressantes souvent, parfois terribles... Il a eu pour lui la foule. Elle a applaudi toutes ses hardiesses; elle a approuvé toutes ses innovations... elle lui a pardonné toutes les bizarreries....²⁸

Note the elegiac tone of the criticism, however; Janin speaks of former qualities, former successes, former audiences, yet Dumas that very year (1858), wrote two plays and was to write eight more before he died.

In 1861, nineteen years after its première, the *Tour* is revived at the Porte-Saint-Martin, runs for more than a hundred performances and is the *clou* of the season.²⁹

Ulbach of the *Temps*,³⁰ dubs it "chef-d'œuvre classique," and treats it with special reverence. How would the bourgeois admirers of Dumas *fils* and Augier react to this play that they had applauded deliriously in their youth? The critic is quickly reassured, for the effect of the *Tour* is still one of "vertige."

Ce n'est pas la vie banale et pourtant c'est la vie. Ce n'est pas le sang de nos veines, et pourtant c'est le sang qui coule! L'esprit a des illusions; il s'émeut comme d'une vérité; mais le cœur n'est ni atteint ni souillé, ni profané par ce drame, qui n'est ni un conseil ni une tentation vulgaire. Je ne crois pas qu'une femme s'avise jamais de trouver, dans Marguerite de Bourgogne un type paradoxal proposé à son imitation. Des pièces ainsi faites sont puissantes pour distraire, mais impuissantes pour corrompre. Elles font admirer tout au plus la virtuosité du crime, si j'ose dire, mais elles ne la font pas pardonner.

28. Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, Paris, Calmann-Lévy, 1858, vi, 17.

29. G. Vapereau, *L'Année littéraire et dramatique: revue annuelle des principales productions de la littérature, française*, Hachette, 1861, iv, 202.

30. *Le Temps*, April 30, 1861.

The change in the reaction of the critic is striking. No longer does he find in the play grounds for moral condemnation; no longer does he brand it as unwholesome. On the contrary, he deems it more palatable than the insipid pot-roast *comédie* of the day. In fact, curiously enough, he regards the play as a classic—"le mausolée au héros romantique"—and he regrets the liberties that were taken in the staging and interpretation.³¹

In much the same vein write Théophile Gautier³² and Emile Montégut.³³ The current "plates habiletés" have encouraged a reaction favoring the revival of the romantic drama. The public appreciates the virility of the Dumas play, its swift tempo, its technical finesse; it welcomes avidly its color and setting—qualities underestimated by the surfeited generation of 1830, but a distinct novelty for those reared on the drab realism of Augier and Dumas *fils*. Gautier even goes so far as to extol Dumas' style, heretofore universally acknowledged as unworthy of attention. Finally, both Gautier and Montégut echo Ulbach's plea for a rehabilitation of Dumas. Indeed, the *Tour* "est l'Edipe roi, le Macbeth du genre,"³⁴ and deserves a place among the greatest, if only "au bout de la galerie où se déroulent les drames chroniques de Shakespeare."³⁵

Even the new generation, for whom the play had no previous associations, finds it exciting. The young Francisque Sarcey writes:

On a beau se débattre contre l'impression de ce drame étrange, la raison a beau protester contre la violence qu'il vous fait; le bon sens et le bon goût ont beau se mettre de la partie, il faut l'écouter jusqu'au bout. On s'en veut d'être ému, et si après trente ans la *Tour* a encore ce pouvoir sur les âmes d'une génération sceptique, quel ne dut pas être son effet quand elle tomba comme un astre de feu, sur les hommes de 1830!³⁶

After thirty years, then, the *Tour* has lost none of its original hold upon the public. The critical attitude has changed; there is more indulgence, the play is no longer regarded as morally offensive, and critics are willing to find in it elements of genuine distinction. Older critics already surround it with a halo of classicism; younger ones, tiring of the dull realism of the *comédie de mœurs*, find it

31. The inclusion of an additional tableau and a ballet; a tendency to treat the play as a parody by the actors who are ignorant of the tradition of the *mélo*.

32. *Moniteur Universel*, April 29, 1861.

33. *Revue des Deux Mondes*, August 1, 1861.

34. *Ibid.*

35. *Moniteur Universel*, loc. cit.

36. *Opinion Nationale*, May 6, 1861.

refreshing, compelling. Curiously enough, both actors and audience feel slightly embarrassed: actors feel self-conscious in roles which they do not thoroughly understand, and the skeptical, blasé Parisian feels half ashamed of succumbing to its romantic gusto. It is only the *petit peuple* and the provincial, whose tastes have not been corrupted, who react with genuine, impassioned enthusiasm and admiration.

In 1867, the year of the Exposition, the *Tour* runs for a month at the Porte-Saint-Martin. The reception is most flattering, but the public is a special one and the critics do not pay the production particular attention.³⁷

Ten years later, in September 1877, the play is revived again at the Ambigu-Comique with a cast including the favorites of the Porte-Saint-Martin. The Comédie features Sardou and *l'Ami Fritz*; les Folies-Dramatiques and the Variétés offer *Les Cloches de Corneville* and *Carmen*; the Porte-Saint-Martin holds forth with Sue's *Juif Errant*. Yet, in spite of this somewhat formidable competition, the *Tour* continues to hold its own, uninterruptedly, for five whole weeks.

Sarcey devotes a brilliantly written *feuilleton* to the production in the *Temps*.³⁸ The Dumas *drame* offers him an excellent opportunity to illustrate his emphasis on technique. No critic could deny Dumas dramatic effectiveness, solid construction, technical smoothness, and no theatre critic was more anxious to consider these the prime, the only criteria of judgment. If Dumas was lacking in ideas, in truthful observation, in poetic insight, he possessed what was far more important to this critic—"le sens du théâtre."

The next revival takes place in 1882. This time the scene is the Gaîté, and the play draws capacity audiences from October 5 to November 16. Again the play has strong competitors: *Les Corbeaux* at the Français, *La Fille de Madame Angot* on the Boulevard. There is a distinct vogue this season for romantic melodrama. Of three important revivals—*Le Bossu*, *La Belle Gabrielle* and *La Tour de Nesle*, the last, although the oldest chronologically, shows the least signs of age. During the week beginning October 9, Dumas is particularly honored: the Odéon presents a studied revival of *Charles VII chez ses grands vassaux*.

37. *Temps*, April 1, 1867.

38. *Temps*, October 1, 1877.

Sarcey,³⁹ enthusiastic again, predicts a general return to favor of the *drame de cape et d'épée*. He finds the public ready to welcome the "grands sentiments exprimés dans une langue magnifique" of the romantics. It accepts wholeheartedly the romantic affirmation of the power and possibilities of man, after having been subjected to the overworked emphasis upon his insignificance by the scientific school. The audience is predisposed to enjoy the *Tour* now even more than in 1861 and 1867.

Il y a dans notre monde une lassitude des excès de l'école naturaliste qui va jusqu'à l'écœurement. On a si longtemps affecté de faire fi de l'imagination au théâtre, qu'à présent, nous en avons soif. Le style uniformément uni, qui confine au style vulgaire et bas a fini par nous devenir si odieux, que nous nous en sauverions volontiers dans la phrase. C'est une réaction qui commence et qui nous ramène de cinquante ans en arrière, en attendant qu'elle nous pousse en avant....

Weiss, critic of the *Revue Bleue*,⁴⁰ writes in a similar vein. He shares the public's enthusiasm for this "gasconnade patriarcale de crime," and like Gautier and Ulbach before him, finds special praise for the unique quality of Dumas' style—"tout en gestes, en effets de buste et de rapière, en coups de dague rapides, en sanglots ciselés et savamment alternés, en apostrophes brusques et néanmoins subtilement tournées comme un marivaudage de place publique et de taverne...."

Sarcey's analysis of the public's taste proved accurate. By 1885, the vogue for Dumas is at its height; anecdotes, souvenirs, studies, flood the market; there are twenty-eight statues erected in his honor—Hugo has but one, Musset none at all. Brunetière, almost alone, defends his *Revue's*⁴¹ traditional attitude towards the dramatist; he alone berates the general enthusiasm for Dumas' "cacologie dramatique et galimatias théâtral." And what amounts to a reply to Brunetière comes in 1899, in the form of a long and authoritative study on the Dumas *drame* by Hippolyte Parigot.⁴² The *Tour de Nesle*, this author insists, is "le chef-d'œuvre du théâtre extra-historique et de l'esprit d'aventure, vraiment chef-d'œuvre en son genre et son temps"⁴³ and, as such, is unworthy of the disdain of the

39. *Temps*, October 9, 1882.

40. February 10, 1883.

41. *Revue des Deux Mondes*, August 1, 1885.

42. Hippolyte Parigot, *Le Drame d'Alexandre Dumas père*, Paris, Hachette, 1899.

43. *Ibid.*, p. 252.

academicians and deserving of serious study and consideration. The technique of the *drame* shows the hand of a "maître ouvrier." Dumas' style is unique: in spite of his occasional deviations from the standards of good taste:

...il est poète... Il crée, il donne la vie. Il la répand à profusion, à travers le dialogue, à un point qui ne s'exprime ni s'analyse. La couleur locale est dramatique, juste dans l'exacte proportion et perspective de la scène. Il ne pignoché point; il brosse à larges touches. Il accuse des reliefs, il appuie sur les contours. C'est du toc, examiné de près et à la loupe. Et voilà pourquoi c'est du théâtre; peinture à la grosse, et pour être vue à distance, aux chandelles.⁴⁴

As for his place in French dramatic literature, "il fut le génie populaire, la force créatrice, la sève nourricière et vitale de notre scène moderne."⁴⁵

In July 1902, Villers-Cotterets celebrates with great fanfare the centenary of the birth of its illustrious son. A statue is unveiled, orators deliver *adresses de circonstance*, a shower of praise appears in the press. Larroumet in a spirited study in the *Temps*,⁴⁶ insists that the *Tour* is the truest expression of the romantic theatre and its influence felt in all the melodrama that followed it; he even forgives the dramatist his much publicized defect, for, "le théâtre est le seul [genre] où l'on puisse faire œuvre littéraire sans être écrivain." Abel Hermant⁴⁷ attributes Dumas' prodigious popular appeal to certain qualities essentially French:

Son humeur est nationale—inimitable composé d'esprit fin et de gaieté rosse, de hâblerie bon-enfant, avec le coup de soleil de tout ce qu'il y a de marseillais dans un Français, fût-il de créoles, avec je ne sais quoi dirai-je: de soupe au lait? avec, enfin, ce qui est en nous tous d'un peu sous-officier....

Parigot's study of unqualified praise appears in the *Grands Ecrivains* series⁴⁸ and rouses the ire of Doumic who, in a long article in the *Revue des Deux Mondes*,⁴⁹ tackles anew what has by now become the most discussed issue on the dramatist—his place in literature.

44. *Ibid.*, p. 420.

45. *Ibid.*, p. 420.

46. July 14, 1902.

47. "Discours prononcé à la fête du centenaire d'Alexandre Dumas à Villers-Cotterets le 6 juillet 1902," *Essais de critique*, Paris, Grasset, p. 62.

48. Hippolyte Parigot, *Alexandre Dumas père*, Hachette, 1902.

49. See note 2.

He reiterates with emphasis that "l'œuvre de Dumas tient une grande place dans l'histoire littéraire du dix-neuvième siècle et n'en tient aucune dans la littérature."

The reaction against naturalism—the violence of Becque and the *comédie rosse* of the Théâtre Libre, the gloomy brutal pessimism of the German and Scandinavian importations—had found expression in the sonorous exaltation of the "grands sentiments" of Bornier and François Coppée who continued the heroic strain of Hugo and Dumas père, in the robust *mélô* of Jean Richepin, and finally reached its climax in the brilliantly romantic *Cyrano* (1898). Unfortunately, however, these individual attempts at a revival of the romantic tradition were without issue. Neither Bornier, nor Coppée, nor Rostand was able to give direction to a new movement.

The Dumas *dramas* basked briefly in the reflected glory of the new romanticism. Then, although there was an occasional performance in Paris, and although the play had become a permanent feature of companies touring the provinces, there followed a long period of relative neglect.⁵⁰

In 1930, amidst the din of official celebrations of the centenary of Romanticism, the *Tour* quietly and almost unnoticed, appeared on the *affiche* of the Porte-Saint-Martin. It ran without a break from August well into the next season, but was almost ignored by the critics.⁵¹ Antoine, one of the few critics who noticed the performance, is the reverse of enthusiastic:⁵²

En voyant se dérouler ces histoires à dormir debout, s'agiter de pareilles marionnettes, devant l'extraordinaire langage dont elles se servent, ne rend-on pas un très mauvais service à la gloire de nos grands hommes et ne risque-t-on pas de laisser aux spectateurs contemporains une fâcheuse impression sur cette génération romantique s'enthousiasmant ainsi pour des contes que ne supporterait plus guère un enfant de huit ans?

Two years later, Paul Abram, apparently heedless of Antoine's warning, decided to revive the *Tour* on its own centenary. The results were startling. The play took Paris by storm. Critics of every reputable literary journal and newspaper wrote long, detailed *comptes-rendus*, and the public packed the Odéon to the rafters night after night.

50. Charles Baret, *Le Théâtre en province*, Paris, La Renaissance du Livre, 1918, p. 23.

51. The play appeared at the close of the season and might not have been a particularly distinctive production.

52. Antoine, *Le Théâtre*, Paris, Éditions de France, 1932, II, 466-467.

The Opéra was presenting Strauss' *Elektra*, the Sarah-Bernhardt, Rostand's *L'Aiglon*; the *théâtre d'avant-garde's* current success was a revival of Vildrac's *Paquebot Tenacity*, and the cinema offered *Mädchen in Uniform*, *Doctor Jeckyll and Mr. Hyde*, the *Opéra de Quatre Sous*.

It was the fashionable thing to go to the Odéon; the revival of the Dumas play was endorsed by both society and the intelligentsia. "Le vieux drame s'insère dans les distractions parisiennes au même titre que les soirées de hockey sur glace qui firent fureur cet hiver, les nuits des Six-Jours, les matchs de ping-pong..."⁵³ The bourgeoisie welcomed the *succès de curiosité*, but the *peuple* was not very much in evidence, having been scared away by reports that the play was a parody and hence something it could not appreciate.⁵⁴

The reaction of the public is interesting. Pierre Brisson of the *Temps*⁵⁵ finds the audience taken in by the movement and dramatic vigor of the play, and, since it had come to scoff, uncertain in its reception and hesitant in its applause. The critics of the *Mercure de France*,⁵⁶ the *Revue Bleue*,⁵⁷ the *Revue Hebdomadaire*⁵⁸ all comment on this bewildered, uncertain response on the part of the public. Edmond Sée of the *Revue de France*,⁵⁹ finds that the sincerity of the actors and the apparent sincerity of the author which animates them, succeeds in discouraging the ironic mocker.

Although the social, revolutionary themes involved still have a slight effect—"Buridan qui représente la justice d'un peuple en marche contre les grands du monde...c'est un thème qui fera toujours son petit effet sur un certain public,"⁶⁰—the success of the play seems to rest eminently upon its dramatic power.

André Bellessort, writing in the *Journal des Débats*,⁶¹ unwilling to brush aside so lightly the *Tour's* social and moral implications, regards the play as essentially dangerous on moral grounds—an aspect which had little or no place in criticisms of the play since Dumas' day. It is interesting to note, however, that his moral values are quite different from those of the contemporaries of the dramatist:

53. Rubrique des Mondanités, *Temps*, May 30, 1932.

54. François Porché, *Revue de Paris*, June, 1932.

55. *Temps*, May 30, 1932.

56. Pierre Lièvre, *Mercure de France*, August 15, 1932.

57. Gaston Rageot, *Revue Bleue*, August 6, 1932.

58. Pierre Bost, *Revue Hebdomadaire*, July 16, 1932.

59. *Revue de France*, July 1, 1932.

60. *Ibid.*

61. *Journal des Débats*, June 27, 1932.

Songez à l'idée qu'une pareille pièce pouvait laisser au spectateur descendu du Charonne, sur les reines, les rois, leur entourage, les grandes dames, les serviteurs du royaume et les prêtres? Le valet Landry racontera qu'un prêtre lui a acheté un faux serment contre les Templiers. Ce goujat est un fanatique. Dans une ville ou un village pris d'assaut, il baptise un enfant et l'abandonne sous un toit croülant afin qu'il aille tout droit au ciel. Remarquez-le, ce travestissement de l'histoire s'opère toujours dans le même sens. La littérature issue de la Révolution n'embellit jamais notre passé; elle nous en apprend le mépris et la haine. Pas de peuple aux yeux duquel on ait plus dénaturé ce qui fait sa force et sa grandeur. Le bon Dumas lui-même a contribué à cette œuvre funeste; et certainement sa *Tour* a répandu plus de mensonges que les *Hernani* et *Les Ruy Blas*, parce qu'il avait la veine populaire...⁶²

Finally, François Porché of the *Revue de Paris*,⁶³ finds a significantly revealing reason for the success of the Dumas *drame*: "...elle délasse un peu de la production ordinaire du jour: psychologie du boulevard, gaietés américaines, analyses freudiennes, celles-ci souvent d'importation allemande ou anglaise..."

Apart from the intrinsic merits of the *Tour*, which have always constituted the most important reason for its success, certain fortuitous factors have, on divers occasions, helped to renew its popularity. The success of the various revivals of the play was often due to a reaction against current theatrical fare. Thus the public of 1861 found Dumas refreshing after the platitudinous dullness of the *comédie de mœurs*. In 1882, the *Tour* offered respite from the emphatic vulgarity and gloomy determinism of the naturalists. In 1932, the public found in it a welcome relief from the prevalent Freudian vivisections.

Again, each public reacted to the *Tour* in a manner peculiar to itself. When we compare the reactions of the publics of 1832, 1882, and 1932, we become aware of certain significant differences. There is no doubt that the impassioned abandon of the audience of 1832 was a result of its complete identification with the spirit of the play. In its acclaim of his titan depiction of man, Dumas' contemporaries forgot the enormities, the irrationalities that formed its very basis; the author's flaunting of convention and taboo answered a deep-rooted psychological need—the self-assertion of a humiliated,

62. The criticism of this conservative royalist writer would undoubtedly be shared by the present-day authorities in France.

63. *Revue de Paris*, loc. cit.

disappointed people. The audience of 1882 managed to bring with it, if not the fervor and submission of its fathers, a sincerity and a genuine interest which served to encourage and intensify its appreciation. The approach of the twentieth-century theatre-goer appears to be more prejudiced; there is a blasé assurance about him that his predecessor of fifty years ago did not have. Fed on Freudian fancies and the delicate psychological complexities of Lenormand, Denys Amiel, Jean-Jacques Bernard, he is irritated with the skimpy, inadequate psychology, the extraordinary irrationalities of the Dumas play. Inheritor of a new set of values, formed by industrialism, modern science, democracy, he no longer finds in it the stimulation, the flattering illusion of grandeur that his forbears were wont to find. He acclaims the play because it answers his need for novelty and excitement; he is disappointed and uneasy when he does not find in it the parody that he expected and he waxes ironic when he cannot enjoy it as whole-heartedly as he would wish.

But the play is a popular one. Popular audiences have always been thrilled by it, and there is no reason to believe that this will not be so always. Had the 1932 critic attended a performance of the *Tour* in Saint-Denis or Batignolles, he would have found a reception quite different from the one accorded it by the respectable, bourgeois *abonné* and the society and literary snob at the Odéon. He would have found an enthusiasm, a sincere, boisterous enthusiasm that he could find occasionally in Paris at Bodino. It is true that Margot of the *ceinture rouge* is inclined to be a whit more cynical than the lachrymose Margot of Dumas' day, and her Marxist boy-friend, upon subsequent reflection, would find the social message inherent in the play slightly puerile; the *petit peuple* is much too shrewd to accept Buridan as its saviour—a Napoleonic hero breaking down class barriers and destroying the tottering bulwarks of society. But it cannot help be carried away by the dramatic punch, the verve, the breathless movement of this gory melodrama. The *Tour* appeals directly to the emotions. In the privacy of its *salle de quartier*, unhampered by the rigid conventions imposed by the modern Parisian theatre, the *peuple* gives vent to its emotions, unhesitatingly, unreservedly.

The role of the critic in the history of the *Tour* cannot be so clearly defined. He has always been uncomfortable in the face of the public's predilection for the Dumas masterpiece. Here is a play which his culture and taste could only rebel against, a play

which he could scarcely accept on its own merits. Yet the theatre, by virtue of its peculiar nature, is the only genre in which the critic sees and must account for the reactions of the public. Hence his constant wariness of approach, his sincere and sometimes painfully apparent attempt at finding justification for the audience's approval. True, it is incumbent upon the critic to develop, to mould the tastes of the public. But how can he ignore a consistently outstanding theatrical success? And must there not be certain merits, elements of real distinction, in a play which constantly calls forth spontaneous enthusiasm and sincere appreciation on the part of the audience?

At most, however, the critics have been willing to see in the *Tour* an excellent example of an inferior genre. They have, ever since its première, acknowledged and praised lavishly its superbly wrought construction, its technical finesse.⁶⁴ They have been unanimous in their commendation of its tempo, its verve, its dramatic effectiveness. On the other hand, they have, with few exceptions, condemned its style. They have emphasized its lack of consistency, veracity, logic. They have found in it no poetry, no sublimity, nothing that could enrich and intensify man's experience.

Indeed, some have found it immoral, subversive. However, the critic assumes the role of moral mentor only rarely in France. The 1832 violent call to arms had few echoes in the years that followed. Only in recent years, do we find this problem broached again: Antoine and André Bellessort⁶⁵ insist that the *Tour* constitutes a moral menace—although scarcely in the narrow sense of the Dumas contemporary critic. The play is a blemish upon the glory of French tradition; the past depicted in such an unfavorable light would encourage the people to break with it. The public's enthusiasm has, however, never been clouded by such issues; these indignant nationalists impute to the *Tour* an importance which even the public is unwilling to accord.

The place of the *Tour de Nesle* in the history of French dramatic literature is undoubtedly important. It is the masterpiece, the undoubted masterpiece of the romantic cloak and sword drama. Unfortunately it is comparatively negligible from a purely literary point of view, and much of the confusion in the judgment of critics

64. Baudelaire's tribute is eloquent and apt: "Dumas produisait coup sur coup des drames foudroyants, où l'éruption volcanique était ménagée avec la dextérité d'un habile irrigateur." (*Œuvres Complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1885-1896, III, 161).

65. See notes 52, 61.

has been due precisely to their insistence on applying too rigidly to it the criteria of literature, in refusing to judge it purely on its own dramatic merits, to place themselves "sous l'optique du genre." It has, for instance, become a commonplace to claim that the play is devoid of style, yet Gautier, Weiss, Parigot, critics of different periods, have been willing to credit its author with an individual style of particular merit.

The *Tour* is melodrama—a masterpiece of good, swash-buckling melodrama that cedes nothing to the awful opera of Pixéricourt. In spite of their literary pretensions, the romantics were incapable of creating a new dramatic form to give expression to their doctrines, and they were forced to adopt the form and technique of the melodrama.⁶⁶ Dumas, of all the romantics, was the most successful in adapting this genre to his needs. He alone, among the leaders of the movement, felt thoroughly at home here; he alone did not find it necessary, as a rule, to masquerade, to camouflage his melodrama under a veneer of philosophy, lyricism, false grandeur. The social-philosophic implications of the *Tour* were not so much the work of Dumas as that of his peculiarly constituted public, whose interpretation reflected its own particular aspirations.⁶⁷

Since 1932, the *Tour* and romantic drama in general, have received little attention from theatrical producers. This is no proof, however, that the public's taste for the heroic had weakened. In May 1938, the revival of *Ruy Blas* on its centenary was the *clou* of the season. "On a tellement abusé ces dernières années, [writes the critic of *Le Jour*]⁶⁸ on a tellement abusé des cas exceptionnels, des psychologies compliquées, du complexe d'Œdipe et de tous les thèmes freudiens... que ce public s'enflamme soudain pour une

66. See Alexander Lacey, *Pixéricourt and the French Romantic Drama*, University of Toronto Press, 1928, pp. 80-85.

67. "Je n'admets pas en littérature de système; je ne suis pas d'école; je n'arборе pas de bannière. Amuser et intéresser, voilà les seules règles, je ne veux pas dire que je suive, mais que j'admette..." (Dumas, Préface à *Napoléon Bonaparte*, 1831, *Théâtre Complet*, I, 314).

When Dumas abstains from this rule and attempts something more ambitious, as in *Charles VII*, he fails miserably. Here his aim was to "faire une œuvre de style, plutôt qu'un drame d'action; je devrais mettre en scène plutôt des types que des hommes; ainsi Yaqoub était pour moi la représentation de l'esclavage d'Orient; Raymond, de la servitude de l'Occident... Une idée morale qui sans doute est passée inaperçue planant sur le tout..." (Préface à *Charles VII*, 1831, *Théâtre Complet*, II, 229).

He indicates no such pretention for the *Tour*, which is purely a "drame d'imagination" (Préface à *Catherine Howard*, *Théâtre Complet*, III, 207), "un drame d'improvisation" (Préface à *Caligula*, *Théâtre Complet*, IV, 183).

68. *Le Jour-Echo de Paris*, May 30, 1938.

langue claire et sonore et pour des coups de théâtre qui l'amusent en secouant sa mélancolique torpeur" Here are words that have a familiar ring.

The triumphal entry of *Cyrano* into the House of Molière in December 1938 offered a respite from the introspection of Claudel, from the "théâtre incestueux" of Cocteau, from the increasing instability of everyday life, and Paris, bristling with rumors of war, rushed to applaud the *panache* of Rostand's hero.

What of the theatre since the armistice? In spite of scattered and incomplete sources, there is every indication of a renaissance of melodrama. The Porte-Saint-Martin had been presenting with great success *Les Deux Orphelines*, *Le Maître des Forges*, *Le Bossu*;⁶⁹ the Odéon proceeds to offer unabashed, a newly refurbished version of Dumas' *Mousquetaires*. The provinces follow suit: Gaby Morlay revives *Le Maître des Forges* at the Célestins in Lyon; Ohnet, Dennery and Paul Feval are unrationed in Marseille, Toulouse, Clermont-Ferrand.⁷⁰ Would it be unreasonable to infer that in many a ramshackle provincial movie-house hastily remodelled, Buridan shares the boards triumphantly with *Le Bossu* and the rest? Or can it be that the authorities, mindful of Bellessort's warnings, look with disfavor upon its "revolutionary" appeal?

ALEXANDER YALE KROFF

University of Wisconsin

69. Maurice Martin du Gard, *Les Nouvelles Littéraires*, January 14, 1939.

70. *Esprit*, February, April, 1941; *Nouvelle Revue Française*, February 1, 1941.

LE TEMPS "RETROUVÉ" ET L'HISTOIRE DANS L'ŒUVRE DE PROUST

L'UN DES GRANDS THÈMES de Proust, comme on l'a souvent dit, et comme le titre auquel il s'est éventuellement arrêté l'indique, est celui du Temps. L'on a souvent montré comment, par la construction même de son roman, il a cherché à éviter la confusion entre la chronologie et l'écoulement du temps. Il nous a montré un présent vague, fugitif et lâche de trame tout pénétré de ce que nous avons coutume d'appeler notre "passé"; ce "passé" est en fait un monde solide aux contours nets, aux couleurs définitives, qui s'ordonne suivant ses lois à lui. L'existence de ce monde nous est révélée par le hasard de certaines sensations à certains rares intervalles de brève lucidité. Pour Marcel le "présent" n'existe que dans la mesure où il frôle de près ou de loin ce monde immuable et caché. Il n'y a à vrai dire de "présent" que lorsque ce monde envahit l'instant, y fait irruption pour le remplir si fortement qu'il efface les choses du moment. Moment et "présent" ainsi définis sont incompatibles; écoulement et "présent" aussi; ce présent existe en dehors du moment, la plupart du temps à notre insu. Il s'agit d'en prendre conscience; par sa nature il n'est pas du domaine du Temps perdu.

Il y a une analogie entre ce monde permanent et le monde des "lois" physiques, morales, sociales, cosmiques ou psychologiques si essentielles à l'œuvre de Proust, et toujours énoncées dans le présent permanent extra-temporel.

Pourtant à côté de cet ordre affectif des choses "passées" il est un autre ordre, chronologique, que Proust est loin de négliger, l'ordre des événements qui s'accomplissent: événements individuels, uniques, passagers; des couleurs et formes qui changent, des êtres qui paraissent pour disparaître bien définitivement, l'ordre historique que pourrait-on dire. Prenons un détail insignifiant en apparence, nous souvenant toutefois que Proust nie que son œuvre contienne des détails insignifiants. Nous voyons Marcel, adolescent, ébloui par la bicyclette d'Albertine; plus tard Marcel et Albertine découvrent, en auto, un Balbec nouveau pour eux; enfin plus tard encore Marcel contemple le solitaire avion au-dessus de la Manche, l'avion qui jouera un rôle dans l'amour des jeunes gens à Paris, comme la bicyclette, comme l'auto, et qui plus tard encore remplira le ciel de Paris. Chaque fois ce nouvel "accessoire" qui accompagne le couple nous est présenté avec insistance: d'abord la bicyclette, l'auto, l'avion, seuls, et l'auteur leur consacre une série de réflexions qui en accentuent la nouveauté; tous les trois font leur "entrée" dans

le monde, s'ajoutent, comme le téléphone, à un moment donné, au monde de Marcel. Si nous rapprochons les trois tableaux, comme en fresque, automatiquement nous y voyons symbolisé le passage d'une époque à une autre—du buggy du docteur Percepied, aux avions au-dessus de Paris, le temps a passé. Et Marcel en est bien définitivement localisé dans le temps historique: l'homme qui adolescent s'ébahit de la première mode des bicyclettes—lancée, nous le savons, dans les années qui suivent l'exposition de 1889¹; jeune homme à l'époque des premières autos, dans les toutes dernières années du siècle,² et qui vers 1908-1909 a pu voir paraître les premiers avions survolant les côtes de la Manche.³ Il ne s'agit pas de dresser une chronologie exacte pour Marcel. Ce serait aussi impossible que de vouloir localiser Combray et Balbec exactement sur la carte de France.⁴

Et certaines fantaisies dans les dates sautent aux yeux.⁵ Cet amour de Swann pour Odette, "un amour que Swann avait eu avant ma naissance", nous dit Marcel, nous pouvons au besoin en placer assez précisément l'époque: l'époque où *Francillon* de A. Dumas est une nouveauté, où Jules Grévy est à l'Elysée, époque de l'enterrement de Gambetta; l'époque où dans les salons d'avant-garde la mode est à Wagner, avant que Beethoven ne l'ait déplacé dans l'estime des snobs, époque des chrysanthèmes "à la mode depuis un an seulement".⁶ Nous sommes de toute évidence aux environs de 1885-1887. Dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, les goûts, les modes ont changé, et nous entendons les premiers échos de l'Affaire Dreyfus.⁷ L'enfant qui n'était pas né aux environs de 1887, dont les parents ne se marient que vers la fin de la jalousie de Swann, soit au moins trois ou quatre ans plus tard, presque adolescent maintenant, joue aux Champs-Élysées avec une petite fille rousse née elle aussi plusieurs années après la première rencontre de Swann

1. Les premières bicyclettes firent fureur à l'exposition de 1889, et devinrent à la mode très vite après cette date.

2. On commence à voir les premières autos sur les routes de France vers 1891-1894.

3. Voisin et Blériot commencent à fabriquer des avions en 1907 et 1908.

4. Voir André Ferré: *La Géographie de Marcel Proust*, Ed. du Sagittaire, Paris, 1939.

5. Une étude attentive des passages "ajoutés" par Proust à son texte serait ici d'un très grand intérêt et expliquerait bien des incompatibilités.

6. *Du côté de chez Swann*, II, 58, allusion à *Francillon*, nouveauté: *Francillon* de A. Dumas est de 1887. *Ibid.*, I, 298, Jules Grévy est à l'Elysée—il y fut de 1879 à 1887. La mode de Wagner date de 1885 environ: création de la *Revue wagnérienne*, 1885. Cf. Florence Hier: *La Musique dans l'œuvre de Marcel Proust*, Publications of the Institute of French Studies, Columbia University, 1933. Cf. aussi A. Cocuoy: *Musique et littérature*, Paris, 1923, et L. Daudet: *Devant la douleur*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1915. La mort de Gambetta est en 1882: détail probablement ajouté, mais toutefois nous restons "aux environs" de 1885.

7. L'incohérence de la chronologie dreyfusienne à travers les allusions des personnages dans *A la recherche du temps perdu* est notoire. Cf. *Du côté de Guermantes*, I, particulièrement la visite chez Madame de Villeparisis où les événements de 1898-1899 sont rappelés pêle-mêle.

et d'Odette.⁸ Malgré cela, et malgré les incompatibilités de date, le roman en bloc avance lentement, du début de l'Affaire à l'époque héroïque de l'Affaire; le Prince de Galles, cet ami de Swann, devient roi d'Angleterre, la guerre des Boers se termine et nous cheminons à travers modes vestimentaires, musicales, littéraires, allusions, et faits, jusqu'à la guerre de 1914, pour être projetés dans le monde d'après-guerre, où le monde du premier amour de Swann meurt—meurt totalement, ou paraît en voie de mourir, atteint comme M. de Charlus d'une paralysie qui ne laisse qu'une caricature de vie. C'est avec une inlassable patience que Proust particularise les styles changeants de l'époque, noms de couturiers, noms de pâtisseries, noms de restaurants et de cercles; tissus, toilettes d'hommes et de femmes, meubles, salons, gestes habituels, goûts, opinions changeants, façons de parler, d'entrer, de sortir, de recevoir, de se distraire, engouements subits, points de repère dont l'abondance et la précision sont telles que bientôt peut-être il faudra pour les comprendre, et c'est sans doute une faiblesse, toute une recherche. Qui se souviendra de Wéber, du Chat noir, de la Maison Dorée, du Café Anglais,⁹ etc.? Il faut bien remarquer d'ailleurs que dans l'ensemble, malgré les accrocs faits aux dates, Proust ne se montre fantaisiste pour ces personnages qu'en ce qui concerne la chronologie de Marcel et de Gilberte. La génération d'Odette, de Swann, de Charlus, des Guermantes, des parents de Marcel avance avec l'époque d'une manière fort consistante.¹⁰

L'on peut se demander pourquoi l'auteur se donne la peine de plonger ses personnages en un décor historique changeant, aussi nettement et minutieusement particularisé. Car décor il y a, et des plus minutieux: salons successifs d'Odette, des Verdurins, toilettes et promenades, spectacles, etc. L'on peut se demander si les erreurs de dates ne sont pas pur hasard,¹¹ sans oublier toutefois que Proust a lui-même indiqué nettement comment on ne doit pas interpréter son décor historique; car il crée un empire central vraisemblable, mais fictif, avec son empereur, tout comme il a créé l'itinéraire du chemin de fer de Balbec.

Si toutefois nous réfléchissons sur l'ensemble du roman, nous sommes frappés par cette extraordinaire "marche du Temps" que

8. Il est possible en suivant les saisons de dresser la chronologie de la naissance de l'amour et de la jalousie de Swann.

9. Le Chat noir disparaît en 1897; le Café Anglais en 1910; la Maison Dorée en 1912.

10. On pourrait dire, en gros, et sans vouloir trop préciser, que "Un amour de Swann" se place aux environs de 1887, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, malgré beaucoup d'additions qui rompent l'ensemble, entre 1894 et 1898. *Guermantes*, 1, et "L'Après-midi Villeparisis" se place aux environs de 1899, et va jusqu'en 1902 environ, etc. *Sodome et Gomorhe* va de 1902 à 1911 environ.

11. Résultat d'additions mal incorporées au texte.

nous présente Proust. Elle est intéressante par elle-même; certaines pages sont déjà de véritables documents. Mais en outre elle nous sert, par rapport à Marcel, de point de repère. Marcel installé au centre du flot de ses sensations, explorant son monde intérieur, à lui, n'en a guère conscience, pendant longtemps. Pour nous, plongés dans l'épaisse pâte de ce monde disparu, nous savons que Marcel est de ce monde; qu'il passe avec le panorama historique dont il fait partie. Elle est intéressante cette marche du Temps, car elle est la matière nécessaire à la reconstruction d'une expérience particulière, la garantie de son authenticité, puisque toute vie comporte nécessairement une histoire bien physique, ininterrompue de la naissance à la mort... Mais surtout chaque nouvelle mode, chaque "entrée en scène" comme chaque "sortie" nous avertit qu'il y a un temps qui entraîne Marcel, un temps qui n'a rien en commun avec les jeux qu'il joue dans son monde de sensation, de rêve et de mémoire. L'histoire de Marcel est strictement liée à cet écoulement inexorable dont Proust veut évidemment nous donner la sensation directe; liée, non seulement aux événements qui s'y trouvent charriés, mais parce qu'il est homme limité dans sa durée. Il y a une limite à la succession d'apparences toujours renouvelées que lui apporte la vie, à la réalité toujours constante qu'il y découvre. Chaque modification du décor marque de façon sensible l'approche d'un terme, d'une fin, la mesure d'un Temps-horloge, qui est la durée d'une vie d'homme et qui n'a rien de relatif. Son terme, la Mort, est une austère réalité que Marcel ne découvre qu'à la fin du roman. Réalité analogue pourtant à celle que présentent les déformations du temps dans le rêve. Marcel a beau rêver qu'il est retourné à son enfance, et même au delà, et au réveil croire que des heures se sont écoulées. Le fait avéré, la réalité reste: le temps entre le coucher et le lever du soleil est une réalité rigide, extérieure, et n'est pas terminé, et des heures d'angoisse restent à vivre; une heure est une heure malgré nos rêves, et le rêveur, au réveil, "retrouve" le temps.

À la fin du roman Marcel découvre sa vocation—rendre, exprimer ce présent extra-temporel, qui est en lui, qui est lui-même; et en même temps il découvre l'existence de ce Temps-horloge, durée comptée et mesurable, mesurée; et il comprend que ce n'est qu'à l'intérieur de ce temps-là qu'existe le monde dont il est le dépositaire. Le temps marque clairement tous les visages qui sont autour de lui à la matinée Guermentes, visages autrefois connus. Tous sont dans un stade plus ou moins avancé d'immobilisation, de Mort. Le Baron de Charlus est à la limite même de la mort; aucune sensation ne vient réveiller en lui un monde mort; parfois une impression visuelle

déclenche un geste automatique, autre forme d'immobilisation et mort partielle.

Puis Marcel se rend soudain compte que ce temps, ce Temps-horloge, ce temps qui sonne les heures, est la condition de son travail; s'il doit faire œuvre d'art, il doit la faire dans la courte durée qui lui est octroyée; il travaille littéralement dans le "Temps retrouvé". Le monde extra-temporel, domaine de l'Art, que chaque individu porte en lui est donc doublement menacé de disparition *non par sa nature à lui*, mais par celle de la nature même de l'individu, soumis, lui, à la durée. Il est naturel que Marcel, ayant poussé jusqu'au bout l'analyse de la mémoire involontaire, reconnaisse en lui-même ce monde permanent, solide, cette cohésion qui fait de lui un être, et non un écoulement fugitif de sensations; il est naturel qu'à cette découverte de son "individualité" s'associe celle du fait qu'elle est périssable, toute mêlée à ce corps unique, matériel, indéniablement soumis au temps, destructeur des individus. Il est naturel que ces découvertes créent la vocation impérieuse de soustraire au Temps ce monde qui ne lui appartient pas, de l'inscrire avant la Mort dans une œuvre d'art; hasard encore que la communication de ce monde, au moins aussi grand que celui de sa révélation, et drame angoissant.¹²

Ce n'est pas par hasard, me semble-t-il, que le thème de la Mort a une si grande place dans l'œuvre de Proust. Peut-être, dans les *Plaisirs et les jours* la mort n'est-elle encore que le signe d'une maladresse littéraire à manier le dénouement, ou du goût d'adolescent un peu morbide. Mais il y a dans *A la recherche du temps perdu* au moins sept morts dont quatre importantes auxquelles Proust consacre de longues pages. Au fait, et en dehors de la mort des personnages, on pourrait dire que la mort est au centre de l'œuvre toute entière: mort des souvenirs, mort des sentiments, mort des espoirs, mort des sociétés; tout indique chez Proust une conscience croissante de la rapidité de l'évolution de toutes choses vers l'immobilité, la mort, la disparition. Seuls, l'œuvre d'art, ou parfois, pour ceux qui savent les voir, certains obscurs états révélateurs d'atavismes lointains, témoignent contre cette disparition, signes d'une correspondance entre les apparences fugitives et une stable réalité, visible à travers eux seulement.

Le décor historique dans Proust est donc de toute première importance. Il est l'affirmation de la substantialité du changement dont le mouvement entraîne tout individu. En ce qui concerne les êtres ce changement est caractérisé par une dégradation, dégradation de

12. Comparer aux hasards multiples qui entourent la découverte de l'œuvre de Vinteuil.

tout ce qui naît dans une illusion de liberté, comme l'amour par exemple, pour sombrer dans l'habitude et devenir mécanisme et répétition inerte, sorte d'instinct codifié; tous les personnages de *A la recherche du temps perdu* subissent cette dégradation, et en eux tous les sentiments, toutes les surprises. Tous luttent avec plus ou moins de conscience contre cet étouffement, par faisceaux d'habitudes, dont l'engrenage se déclenche automatiquement, mécanisme travaillant à vide mis en marche de l'extérieur et qui détruit sournoisement leurs moyens de développement. L'identité du mécanisme, à travers le changement de l'ambiance, révèle le simulacre, la mort. Si certains êtres, tels la grand'mère de Marcel, paraissent y échapper, ce n'est que pour subir plus brutalement et dramatiquement cette dégradation. Rien n'est plus cruel à ce point de vue que les pages consacrées à sa maladie, impitoyable description d'un être matériel et moral qui s'use, se dégrade, s'épuise et meurt. Impitoyable aussi l'image de cette dégradation jusque dans les rêves de Marcel, à travers le souvenir de plus en plus faible qu'il garde d'elle. Elle traverse en peu de temps les étapes que les autres vivants partiellement morts du monde Proustien mettent plusieurs années à parcourir. Les individus eux-mêmes, comme Marcel, comme Robert, dont le premier élan paraît neuf, sont en réalité enfermés dans le réseau spatial et temporel de leur époque, de leur groupe, de leurs ancêtres; ils sont une véritable mosaïque de caractéristiques héritées séparément, mais qui se manifestent simultanément ou successivement, devenir illusoire. Mais chacun toutefois est frappé comme une médaille du sceau historique, qui fait que tous les êtres d'un même temps, comme le remarque Marcel, se ressemblent, ont changé; c'est là encore le temps qui leur fournit la nouveauté qu'ils ne portent pas en eux, leur imposant peu à peu, de gré ou de force par le fait de leur interliaison, une certaine uniformité. Il en est de même des "organismes" sociaux¹³ étudiés avec tant de passion par Proust; de leur naissance ou "noyau" à leur plein développement, à leur désintégration, à travers mille phases intermédiaires. Ce n'est, me semble-t-il, qu'à ce seul point de vue que l'on puisse parler du côté "social" du roman de Proust.

Cet universel mécanisme chez les êtres, chez les groupes, à travers toute la série de leurs formes ou modes temporels "historiques", a peu à peu écrasé dans le roman de Proust ce qui aurait pu en être la contre-partie. L'automatisme des êtres lui fournit d'abord et surtout les pages les plus amusantes de ses premiers volumes, l'humour qui se dégage des conversations familiales, la satire

13. *Du côté de chez Swann*, II, 18.

amusée qui imprègne les scènes "Verdurin" ou "Guermites", vraies comédies que l'on pourrait presque mettre en scène. Mais cet automatisme paraît bientôt uniquement dégradation et Proust s'acharne sur son monde inlassablement et sans pitié. Il cherche l'évidence de cette dégradation, la souligne, à travers incidents et personnages.

C'est alors que paraissent en quantité les fameuses "lois" Proustiennes, témoins du caractère inflexible de cette dégradation, et l'équilibre de l'œuvre en est rompu. Car, acharné à suivre cette chute de son monde, à nous montrer les énergies qui se dissipent, les niveaux qui s'égalisent, et tout cela sans retour, Proust laisse de côté de plus en plus la question du perpétuel renouvellement du monde, l'invention qu'est l'histoire. Son monde extra-temporel, monde riche de couleurs et de formes, sensible, imprégné de ce que fut totalement un moment, disparaît de plus en plus devant un schéma de "lois" abstraites qui déterminent un monde qui se défait. Son ordre immanent, stable à travers les formes passagères du temps, immuable dans son essence, n'est plus qu'un schéma qui règle la destruction de ces apparences. Et nous perdons avec lui complètement de vue le côté élan, création, qui illumine le début de son œuvre, qu'il a voulu peut-être symboliser par la description du jet d'eau au centre même du roman. Il semblerait qu'à la fin la conception nettement déterministe, pessimiste de l'homme et de la société, expression variable de rapports sociaux, sans cesse variables eux-mêmes, d'origine physique, condamnant tout à la dégradation, l'ait emporté chez Proust sur sa croyance à une "surréalité" révélée par l'art. Et parallèlement, son monde a tendance à se vider de cette réalité substantielle du temps capté par l'esprit de l'artiste, et rendu visible à tous dans l'œuvre d'art. L'individu Proustien né dans une apparente liberté, par une série d'expérimentations s'aperçoit qu'il est enfermé dans un cadre physiologique rigide, un cadre temporel rigide, un cadre géographique rigide, un cadre social rigide. Pendant un temps il expérimente, puis "les lois" de son activité établies, il les vérifie inmanquablement, lui et la multiplicité d'êtres qui sont liés à lui et dont l'ensemble constitue le milieu "historique". Leur histoire devient simplement le résultat d'une opération dont les termes sont déjà posés autour d'eux. En cela ils sont, bien plus que les personnages de Zola, fils du XIX^e siècle, eux pour qui tout "progrès" est une destruction, une dégradation de la matière dont ils sont. Peut-être dans sa conception primitive le roman de Proust fut le triomphe de l'artiste sur ce monde-là; dans le roman tel que nous l'avons, nous assistons plutôt au drame poignant du triomphe de ce monde sur l'artiste, emporté malgré lui dans cette dégradation

universelle, y entraînant son monde. L'affirmation de la vocation de Marcel, dans le *Temps retrouvé*, et le spectacle de la réception chez les Guermantes sont à des niveaux si différents, qu'il en sont presque irréconciliables, et posent sans doute le problème que Proust chercha à résoudre, crut résoudre et peut-être à son insu admet ne pouvoir résoudre. En tout cas, il me paraît que l'œuvre ainsi conçue atteint de bien plus grandes dimensions que si l'auteur se contentait d'aller en quête de ses souvenirs se recherchant dans le passé.

Synthèse complexe, bien plutôt qu'analyse du monde touffu et compliqué issu du XIX^e siècle, l'œuvre montre scrupuleusement à quelle impasse ses découvertes multiples sur la nature de l'homme, de la société, du rôle de l'homme dans l'univers, pouvaient aboutir. Dans l'œuvre de Proust toute vie appartient à ce désordre ordonné sans but. Il n'est pas étonnant que Proust ne puisse, malgré tous ses efforts, parvenir à grouper l'énorme éparpillement de faits et d'événements qui s'offrent à la curiosité de l'individu, le réduire à un schéma rationnel. Première cause d'échec partiel. Contre ce monde, de plus en plus mal, Proust cherche à se défendre, peut-être parce qu'il y a un fatal paradoxe à mettre en un moment du temps une fixité qui n'existe qu'en dehors de lui, à chercher en une œuvre matérielle, scrupuleuse reproduction d'une réalité désespérée, la négation de cette réalité. La "réalité" de l'œuvre d'art pour lui ne "correspond" qu'au monde de la sensation et non à un monde de valeurs spirituelles.

C'est pourquoi l'on peut dire que, peut-être à son insu, Proust a écrit un grand roman "naturaliste", le seul peut-être qui existe; roman du Temps "perdu" dans la répétition, la mécanisation, la dégradation, la mort, dans une illusion d'existence, de devenir; et non roman du temps *passé*; roman du Temps "retrouvé" dans l'imminence de la mort, devant la réalisation de la perpétuelle nouveauté des apparences, et leur caractère irremplaçable; réalisation elle-même menacée, car il faut la saisir avant qu'elle ne soit elle aussi tuée par le temps, à ce moment fragile où elle éveille un sentiment d'espoir, avant de se trouver réduite à l'état de nouvelles manifestations de "lois" ennemies de toute liberté. Fragile "liberté" individuelle, source continuellement menacée de création artistique, et qui est rendue accessible seulement par le hasard de la sensation. La conception de l'œuvre, l'essai de la réaliser, sa transformation, ses réussites et ses échecs dépassent de beaucoup les cadres où trop souvent on est tenté de les enfermer. Ce ne sont ni les pages sur le "souvenir involontaire", ni celles sur "l'intermittence du cœur" qui en font la grandeur malgré leur valeur. C'est le fait de leur in-

faillible répétition; et la sombre vision de ce monde et de l'histoire des hommes qui le constituent, impitoyablement et mollement lancés vers une imbécile destruction, grimés et menés par cet ironique metteur en scène, le Temps.

GERMAINE BRÉE

Bryn Mawr College

M. Louis H. Gray a tenté ici (*Rom. Rev.* xxxiii, 163) une nouvelle étymologie de la famille de mots *travail* — *travailler*. Tout en se réjouissant de cette collaboration de l'indo-européanisant, qui peut porter fruit dans le cas de mots alpins (comme *mugus*, *ibid.*, 162) épaves de langues éteintes, le romanisant, accoutumé à manier des langues historiques et par conséquent, à plus de microscopisme, ne peut accepter pour des mots courants de la langue française une suggestion comptant avec les vastes espaces que son collègue comparatiste est habitué à embrasser: *travailler* est un mot dont l'histoire ne se perd pas dans la pénombre de l'âge préhistorique — il a vécu devant l'œil de l'historien de la langue, qui peut en retracer dans le détail les évolutions. Nous autres gallicisants, nous avons étudié dans les dernières décades les étapes vérifiables du devenir des mots de trop près, pour ne pas demander la discussion serrée d'une théorie qui n'est basée que sur la spéculation — ou au moins la discussion méthodologique du dosage de la spéculation, admissible dans une étude d'étymologie romane.

Or de discussion, M. Gray n'en offre pas du tout, et c'est précisément celle-ci que nous devons suppléer, fidèle au précepte, souvent prêché par Schuchardt, qu'en matière étymologique seul le procédé "processuel", le débat du *pro* et *contra*, s'impose, puisque l'"évidence" n'est pas la même pour tout le monde. Pour M. Gray *travailler* serait dérivé, non pas de ce latin médiéval *tripalium* 'instrument de torture',¹ suggéré par P. Meyer (*Rom.* xvii, 421), dans un article magistral que M. Gray ne discute même pas, mais d'un **trapāliare*, de **trapālium*, lui-même remontant à un **trapu*, "the zero-reduced-full grade of the Indo-European **tere-pe*", dont le degré à vocalisme *o* se retrouverait p. ex. en all. *darf* 'je dois', l'évolution sémantique étant 'besoin' > 'obligation' > 'tâche' > 'travail'.

M. Gray semble donc admettre comme étymon du mot gallo-roman, non pas un mot précis d'une langue précise (le latin médiéval) comme P. Meyer, mais une 'forme à astérisque', existant seulement

1. M. Gray traduit 'torture-chamber', probablement à cause du *trepalium ubi rei torquentur* dans le passage médiéval cité par Du Cange, mais ce *ubi* n'est pas plus étonnant que le *on* = *unde* de la phrase anc. provençale *aquella cros on Deus fo treballat*. Il est vrai que Schuchardt a attesté dans la *Lex Romana Utiensis* un *trebaliu*, *trabaliu* qu'il traduit 'Prügelhaus, Strafanstalt' et que P. Meyer a identifié avec *tripalium*.

dans l'abstrait, dans sa spéculation — il ne nous dit même pas à *quelle* langue appartiendrait cet archétype:² mais où dans la Romania voit-on affleurer *directement* un reste de l'indo-européen? Le romanisant doit poser comme principe: *n'apparaissent en roman que des mots ayant appartenu à des langues constituées, bien définies* — la matière verbale arrive à la Romania en tant que préformée par une langue préalable — tout phénomène 'roman' est en principe un phénomène de civilisation secondaire, utilisant de la matière qui avait déjà été utilisée avant — les romantiques allemands ont assez débattu ce caractère "abgeleitet" (dérivé) du roman, si opposé au caractère original et primitif (*Ur-!*) du germanique. Admettons donc que M. Gray admette un mot latin: mais ne s'est-il pas demandé s'il n'était pas très osé de postuler une racine latine attestée *seulement* par un mot gallo-roman du XII^e siècle, qui a été expliqué différemment par les romanisants — sans qu'on n'en trouve aucun autre représentant en latin (les parallèles de M. Gray sont tous tirés du groupe germanique et balto-slave)? D'ailleurs, en latin, les trois familles de mots *necesse est, opus est, indigeo* semblent suffire pour exprimer la notion 'avoir besoin'. Il est donc assez téméraire de reconstruire un radical latin sur des bases aussi fragiles: ce serait le type de ce 'latin superflu' auquel feu Sainéan a fait son procès. **trapu*, s'il n'est pas latin, devrait être, si nous écartons le grec, le ligure, l'ibérique, etc., soit germanique soit gaulois — ou 'alpin', et, seulement dans le cas que M. Gray pourrait (comment le pourrait-il pour un mot plutôt culturel, c'est-à-dire sujet aux fluctuations de la civilisation humaine, nullement rivé au sol comme le nom d'une plante, d'une configuration de terrain, etc.?) la provenance alpine de ce mot, il aurait le droit de s'adresser à des langues préhistoriques, qui auraient laissé sur place une 'épave linguistique'. **trapu*

2. Dans le cas du rf. *bis*, M. Gray admet vraiment un "indo-européen" **bise-* comme étymologie—véritable mot sans sol, sans communauté parlante qui l'ait employé, ce qui équivalait à lui dénier toute existence. Mais la simple remarque que les désignations de couleurs en français sont d'origine germanique ou "indigène," aurait dû effrayer M. Gray. Quoi qu'il en soit des étymons *bombyceus, bysseus, butio* proposés par les romanisants, une solution intraromane s'impose, non pas celle qui fait appel à une *Nirgendwosprache*.

Pour *feudum*, M. Gray admet un "pré-germanique" **fejudā-*, altération due à la loi de Verner, d'un *p.kutō-* "indo-européen"—M. Gray doit admettre candidement que ce dernier n'est attesté nulle part; mais je me demande si les chances d'existence de ce mot censément ancien sont grandes, vu sa non-existence totale dans les langues germaniques (le sol germanique aurait pourtant dû le préserver) et son apparition tardive exclusivement en France (le sicilien *feju* à côté de *feu* est évidemment emprunté au français et son -g-, loin de déceler un -g- prégermanique, est un fait secondaire, à savoir l'adaptation italienne d'un -h- aspiré français, cf. a.fr. *mahaignier* > ital. *magagnare*).

n'est sûrement pas germanique, puisque M. Gray écrit *t-*, pas *þ* comme dans goth. *þarf*; il ne peut pas non plus être gaulois, puisque *-p-* intervocalique a une tendance à s'évaporer dans cette langue (cf. Pedersen, *Vergl. kelt. Gr.* 1, 92: gaul. *Λουεργιως*, etc.). Alors?

A ce radical chimérique **trapu-* M. Gray ajoute le suffixe *-ālium*, de nouveau sans nous dire à quelle langue appartient ce suffixe: serait-il latin? mais en latin je connais seulement *-alis*, *-e*: à la rigueur on pourrait admettre un **-aliū* reconstruit sur le pluriel *-alia* d'après *folia - folium* (cf. port. dial. *almalho* à côté de *alimanha*, macédonroum. *numaľu* = **animalium*, de *animalia*)—mais encore faudrait-il préciser la nuance de sens qu'ajoute le suffixe au radical: un *animal* est un 'être' qui a une *anima*, les *Saturnalia* sont la 'fête' de Saturne. Que signifierait en regard de **trapu-* 'besoin' un **trap-ālium*? Ensuite, comment M. Gray surmonte-t-il la difficulté que présente la forme avec *-e-* du prov. *trebalhar* et du catal. *trebalhar*? (d'ailleurs, Godefroy s.v. *travaillier* mentionne deux textes a.fr. contenant *trevallier*). Ces formes seraient influencées par une étymologie populaire, à savoir par l'influence de *tres* 'trois'. On se demande la raison d'une telle étymologie populaire, puisque d'après M. Gray l'étymologie de P. Meyer *tripalium* (où il y avait vraiment l'idée des 'trois pieux', *pali*) doit être écartée: serait-ce que M. Gray penserait encore à *tri-pal-ium*, après l'avoir remplacé par son **trap-aliū*? L'idée de 'besoin' ou 'travail' n'a rien à faire avec 'trois'.

Une bonne étymologie doit rendre compte de toutes les acceptions de la famille de mots qu'elle est censée expliquer. Or, ce qui manque dans le schéma sémantique de M. Gray 'besoin' > 'obligation' > 'tâche' > 'travail', c'est précisément le sens le plus ancien des mots français. Il a dû lire dans Bloch-von Wartburg le tracé historique: "D'abord (!) 'tourmenter',³ peiner, souffrir", notamment en parlant d'une femme qui va accoucher, XIII^e siècle, seuls sens du mot jusqu'au XVI^e siècle (!), encore usuels au XVIII^e siècle, plus rares depuis le XVIII^e siècle; s'est substitué à *ouvrer* ... au XVIII^e siècle."

Le plus ancien sens n'est donc pas celui de 'besoin' ('need'), mais 'torture, tourment' (il est d'ailleurs attesté plus anciennement que ne le disent Bloch-von Wartburg: au XII^e siècle dans les lois de Guilla-

3. Cf. pour le sens 'torturer' encore le passage suivant de l'*Histoire de Gille de Chyn*, v. 1742: *la dolor / Que il [le Christ] pour nostre amor souffri / En crois au jor de venredi / Que li Juif le travillèrent / Quand il son cors crucifierent.*

me le Conquérant, v. Dauzat): même si nous incluons 'besoin' (sens inattesté) dans le tracé sémantique, une évolution 'besoin' > 'tourment' serait insolite: l'évolution en sens inverse, du mot plus intense au mot plus faible, est la normale. Expliquer *travailler* 'travailler', qui n'apparaît qu'au xvi^e siècle et ne triomphe sur *ouvrer* qu'au xviii^e siècle, par un sens préhistorique (inattesté) 'besoin', cela voudrait dire ne pas tenir compte d'au moins quatre siècles *historiques*! De plus, M. Gray aurait dû établir des parallèles sémantiques *romans* pour montrer que la conception du travail était vraiment chez les Gallo-romans celle d'un 'besoin,' d'une 'tâche': ces parallèles me semblent manquer (si les substantifs *besogne* et *besoin* sont apparentés, les verbes tirés de ces mots français *besogner*, *tâcher* ne signifient nullement 'travailler'; *opus est* n'est devenu que l'ital. *è d'uopo*, a. prov. *ops es*, etc. 'il est nécessaire'; le roumain *trebuie*, dérivé de *treabă* = slave *trēba*, signifie 'il faut'), alors qu'au contraire les parallèles pour 'torture, tourment, peine, fatigue' > 'travail' foisonnent dans les langues modernes (fr. *peiner*, roum. *muncă*, néogrec *κρίνω*). Je ne vois pas comment M. Gray peut qualifier cette hypothèse du mot tranchant "far-fetched", puisqu'elle est au contraire la plus fréquemment attestée — les *a priori* des indo-européanisants sont évidemment *toto coelo* différents des expériences précises des néophilologues: ce qui semble "far-fetched" et 'évident' au-delà des Pyrénées, ne le semble nullement en deçà... Et c'est pourquoi la 'discussion de l'évidence' me semble nécessaire. Le triomphe de *travailler* sur l'a.fr. *ouvrer* représente celui d'une conception, telle que peuvent l'élaborer des êtres se sentant opprimés par le travail,⁴ sur celle d'une classe aristocratique, un *Herrenvolk*,

4. Et l'âge du machinisme n'est pas fait pour diminuer ce sentiment: voyez plutôt les mots argotiques en français moderne venus du milieu des mécaniciens, qu'enregistre Sainéan, *Le Langage parisien au XIX^e siècle*, index, s.v. *travailler*: *boulonner*, *maillocher*, *masser*, *turbiner* — ce sont les outils et les machines qui ont pris la place de l'instrument de torture médiéval. — L'étymologie du mot anglais *to toil* montre combien le travail intense est, aussi en Angleterre, associé au travail *sale* (a.fr. *toïller* 'salir, souiller, mélanger, remuer, agiter'). L'origine du subst. anglais *drudge* 'one employed in mean, servile, or distasteful work', attesté vers 1500 et du verbe *to drudge* attesté 50 ans plus tard, n'est pas encore expliquée: il s'agit évidemment de dérivés français du gaulois **drūto-* 'fort' (*FEW* s. v.) (*indrūticare* chez Adhelme) comme Norm. *drugir* 'courir de côté et d'autre'. Chef-Boutonne, Deux-Sèvres *drugesse* 'activité d'esprit, vivacité dans les mouvements', Vaud, Genève *drüdō* 'jeune fille robuste', Poitou, Perche *druge* adj. 'démon diable, en parlant d'un enfant', Bas Norm. *avoir les druges* 'avoir une maladie qui fait remuer sans cesse', *drugette* 'enfant remuant'. C'est donc une évolution comparable à celle du fr. argotique *trimer* 'courir' > 'travailler dur', mais il est caractéristique que l'anglais n'ait pas développé les sens 'optimistes' de *druger* 'folâtrer, gambader, s'amuser'.

qui voit dans l'activité religieuse ou magique le type de l'activité humaine: *operare* signifiait à l'origine 'accomplir une cérémonie religieuse' (> all. *opfern* 'sacrifier'), v. Racovița, *Bull. lingu. de Bucarest* VII, 96 et mon article dans *MLN*, LVI, 88. Un **trapaliare* ancien, qui aurait précédé *operare*, est en soi impensable, puisqu'aussi bien nous voyons *travailler* prendre la place de *ouvrer* à une époque récente (et *operare* est le mot autochtone sur la péninsule ibérique, ainsi que *laborare* en Italie; de même en angl. *to travail* n'a pas réussi à évincer *to work* et s'est spécialisé dans le sens 'voyager' [*to travel*], inconnu au fr.⁵), mais s'il avait existé, il se serait sûrement senti de l'ancienne idéologie hiératique que trahit *operare*, non pas de l'idéologie du 'besoin'. Enfin, on se demande comment M. Gray explique (mais il n'en parle pas) l'acception de *travail* 'machine dans laquelle on assujettit les chevaux, bœufs, etc., pour les ferrer ou pour les soumettre à certaines opérations', attestée par Littré depuis le XIII^e siècle (non pas depuis le XVI^e, comme dit Gamillscheg) et évidemment reflétant le sens 'instrument de torture' > 'étai', etc. S'il pensait que *tripalium* ne survit que dans cet emploi plutôt technique, tandis que *travail* 'travail' remonte à son **trapu-*, nous devrions nous valoir contre lui du principe qu'il ne faut admettre d'homonymes que dans le cas où nous pouvons prouver que les soi-disant homonymes ne forment pas une seule famille de mots (exemple typique les deux *voler*!), c'est-à-dire dans notre cas, qu'il n'y a absolument pas de pont sémantique qui conduise de *travail* I à *travail* II — or, nous avons vu plus haut combien ce pont est facile à construire. Littré dit donc avec raison: "Il est impossible de séparer *travail* des maréchaux et *travail*, peine, fatigue, pour la forme ni pour le sens" (il est vrai, pour lui, le sens primordial est 'peine' et l'étymon *trabs*).

Au fond, qu'est-ce que M. Gray reproche à l'étymologie de P. Meyer: *tripalium*? En plus de l'explication sémantique qui lui semble 'far-fetched', le *-a-* du fr. *travailler*, — mais celui-ci est aisément explicable, moins par a.fr. *travetal* 'poutre' que par toute la famille de mots dérivée de *trabs* 'poutre', p. ex. *entraver* (l'homme torturé

5. ...mais pourtant indiqué dans des phrases comme *par tantes teres ad sun cors traveillet* (Ro., 540) 'par tant de terres il a mené son corps à la peine', *traveillier de royaume en royaume pour trouver et avoir faits d'armes* (Froissart, v. Littré). C'est la conception du chevalier errant, qui cherche et 'trouve' partout des aventures, qui a fait évoluer les *travaux* du héros en *travels*: un Chevalier au Lion, aussi bien qu'un Hercule, travaille *by travelling*. En anglais, l'absence de *errer* = *iterare* (*errant*, *arrant* sont pétrifiés), a peut-être laissé de la place à un *travaillier* = *iterare*.

n'est-il pas 'entravé?'), et même l'explication banale, par assimilation phonétique: *e - á > a - á* ne peut pas être exclue, alors que le -e- du prov. *trebalhar* et du catal. *treballar*, nullement explicable par *tres* (v. plus haut), témoigne bien pour *tripalium*. Et plus impressionnante encore est la concordance absolue des sens du mot anc. prov. avec le sens 'torturer' (*no me trebals*, traduction du biblique *ne me torqueas* 'ne me torture pas'; *aquella cros on Deus fo treballat* 'cette croix sur laquelle Dieu fut torturé, martyrisé' — le christianisme est bel et bien la religion des 'victimes sociales!'). Il est absolument illicite de préférer à une telle évidence immédiate, basée sur des textes précis, le sémantisme vague d'un mot inexistant. La célèbre question que Fustel de Coulanges posait à des élèves lui présentant une théorie: "Avez-vous un texte?" est bien celle que tout philologue se sent tenté d'adresser au comparatiste.

Je n'ai pas offert de matériaux nouveaux pour défendre l'hypothèse de Paul Meyer — aussi bien n'en a-t-elle pas besoin. C'est un grand plaisir, fait en même temps de fierté scientifique et d'humilité personnelle, que de pouvoir admirer la solidité des idées de nos maîtres et de pouvoir voir *amicus Plato* en parfait unisson avec *magis amica veritas*, et ce résultat moral est au moins aussi important que la discussion, entamée ici, des méthodes différentes que doivent employer la linguistique indo-européenne et la romane.

LEO SPITZER

The Johns Hopkins University

REVIEWS

La Grande Clarté du moyen-âge. PAR GUSTAVE COHEN. New York, Editions de la Maison française, 1943. Pp. 225.

This book was begun in 1940 when despair had entered the hearts of all devoted Frenchmen. Its purpose was to crystallize into a convenient summary the contributions made by medieval France to the history of ideas. At the same time it may be considered, in bold outline, a survey of French literary thought from the eleventh century to the Renaissance.

I find in M. Cohen a distinguished scholar who has been able to breathe new life into the usual "proved or most probable conclusions" which form the basis of our histories of medieval literature. He advocates among other things a return to a sane evaluation of the folk-lore contributions to literature, a factor largely discounted by most French scholars since Gaston Paris. M. Cohen understands so well that in communities where no one read, where the only play for the imagination was heroic or pious tales chanted by an occasional strolling singer, the people must have treasured old legends, old customs, and old ballads and other poetry. Many of us have come to see in the Middle Ages only the cleric and his library. Above all, M. Cohen stresses the continuity of ideas; there are few sharp breaks.

There are, of course, some statements in this present book which we might wish to query. On what evidence can we say of the first part of the *Roman de la rose* "conçue vers 1230 exécutée mais non encore achevée vers 1236" (page 131)? We know little of the date save that the second part was composed in 1270-1276 and that Guillaume de Lorris died some forty years before. M. Cohen gives 1472 as the date in which the first print shop was set up in Paris (page 198) when the date was 1470. While speaking of the *Sponsus* he says of the stage direction *praecipitèntur in Infernum*, "C'est une survivance de cette tradition qui a survécu dans le théâtre shakespeareien et par lui dans le *exit* américain" (page 84). The meaning of this is somewhat puzzling. When M. Cohen mentions the alternation of masculine and feminine rhymes as a device discovered much later and imposed by Ronsard (page 108), we should like to add a note on a somewhat similar device of masculine and feminine alternation which occurs in Adenet's *Berthe aus grans piés*, in the *Prise de Defur* and elsewhere.¹

Some of the finest passages in the book are in Chapter three: on the *modus laborandi* of the medieval architect, the importance of love as a theme: "Le Moyen-âge a été tout amour et c'est pourquoi nous l'aimons" (page 109). M. Cohen goes so far as to confess that he is still inclined to

1. *La Prise de Defur*, ed. Peckham, in the Elliott Monographs, Princeton, 1935, p. xxix.

believe that Chrétien de Troyes was the composer of the Ur-Tristan (page 106). This is an idea that I have long cherished secretly myself. It remained for M. Cohen to say it in print.

This is a book that I should want to give my students in Old French literature before they begin the more detailed study of known and probable facts. I am afraid, however, that it might not be easy for them to understand until they have had more experience with the details. It will remain a book that students of medieval culture, and of the moderns also, should read somewhere early in their advanced study.

URBAN T. HOLMES, JR.

University of North Carolina

Critical Theory and Practice of the Pléiade. By ROBERT J. CLEMENTS.
Cambridge, Harvard University Press, 1942. Pp. xviii + 288.

Le livre de Robert J. Clements est une excellente et fondamentale contribution à notre connaissance de la Pléiade. L'auteur est justifié de se servir de ce terme assez flottant (car il est plus difficile d'énumérer les sept étoiles de la Pléiade que les neuf Muses, comme dans le *Bois Sacré*) par l'emploi qu'en a fait mon savant collègue de la Sorbonne, Henri Chamard lui-même, en écrivant sa grande *Histoire de la Pléiade*, dont Robert Clements n'a pu voir le quatrième volume. Telle qu'elle se présente, l'étude due à ce brillant élève de Nitze et Laumonier s'apparente surtout à la thèse de H. Franchet: *Le Poète et son œuvre d'après Ronsard* (Paris, Champion, 1922), mais, comme son titre l'indique, elle est bien plus étendue et concerne pratiquement tous les poètes de la seconde moitié du XVI^e siècle et leur conception de la poésie.

Les cinq points de vue étudiés—selon une ordonnance d'une clarté toute française—sont: 1) Vérité et Fiction (*Wahrheit und Dichtung* eût écrit Goethe); 2) Gloire et Antigloire; 3) Clarté et Obscurité; 4) Agrément et Utilité; 5) Art et Nature. Ainsi à chaque chef s'oppose son contraire, mais ce n'est pas un simple artifice d'exposition. La contradiction existe dans la nature des faits, dans la pratique de l'école, voire dans l'individu lui-même, qui ne peut s'en débarrasser: leçon d'importance et toujours actuelle, car tous les problèmes qui sont posés ici, nous venons de les entendre discuter dans la semaine de poésie des Entretiens de Pontigny à Mount Holyoke (août 1943).

Feindre, c'est créer, mais aussi imaginer et, par conséquent, falsifier la réalité (je les ai entendus parler de "détruire" aussi bien que de "créer"). Il y a, comme l'a écrit Clements (page 56) "an evolution of creative imitation to an idea of creative falsification". Pour ne retenir que le cas Ronsard, il dit:

*Disciple de Dorat, qui longtemps fut mon maître,
M'apprit la poésie et me montra comment
On doit feindre et cacher les fables proprement
Et à bien déguiser la vérité des choses
Du fabuleux manteau dont elles sont encloses
(Hymne de l'automne)*

Maïs par ailleurs (vi, 289) il écrira:

Je n'aime point le faux, j'aime la vérité.

L'antipétrarquisme d'un du Bellay vers 1553 et d'un Ronsard en 1555 sont autant de manifestations de cette réaction "vériste" contre la fiction poétique.

Même contradiction à observer sur le second point qui touche la gloire, non au sens du XVII^e siècle, mais au sens ordinaire du mot. Oui, le poète s'assure non pas seulement à lui, mais au grand qu'il flatte ou à l'amante qu'il chante, une part de l'éternité qui, d'ordre du destin, lui est dévolue, parce qu'il est l'interprète des dieux. Le tout, selon un triple thème, que Clements appelle justement celui de *l'exegi monumentum*, du *doctus poeta* et de *l'odi profanum vulgus*. Mais le thème de l'anti-gloire du poète mendiant, bafoué, méprisé et malheureux n'est pas moins important. Au reste, la contradiction est fait d'observation et de pratique plus qu'elle n'est théorie.

Comme il est curieux que ce balancement s'applique aussi au troisième point: Clarté et Obscurité! Il est bien vrai que ceux de la Pléiade, suivant la trace de Maurice Scève et de l'Ecole de Lyon, ont d'abord été volontiers et volontairement obscurs selon le τὰ χαλεπὰ καλὰ de leurs sources grecques, mais ils ont, dès le tournant de 1553 (quand, au lieu de fréquenter Lycophron, ils relisent dans l'édition d'Henri Estienne Anacréon et les *Anacréontiques* de l'*Anthologie*), opté pour la familiarité à tous entendible, jusqu'à l'humble Marie.

Même flottement en ce qui touche la fonction de la Poésie (IV). Doit-elle instruire ou plaire? Doit-elle unir le doux (terme qui est aussi bien italien et latin que français) à l'utile, pour rencontrer, selon la jolie création de la Pléiade: l'*utile-doux* ou le *doux-utile*. "Douce, doucement coulantes d'un doux style," dira le Ronsard de la *Continuation des Amours*, par opposition à l'humeur pindarique, à l'ampoulement de ses débuts de 1550.

Enfin, le *Pro natura* livrera bataille au *Pro arte*, le démon de l'inspiration au métier et à l'érudition, qui ne sont pas moins nécessaires. "On reçoit l'illumination, — disait un jour Paul Valéry, à une séance de la *Société de Philosophie* à Paris, — puis il faut aller dans la chambre noire pour développer". Et Robert Clements de conclure que les théoriciens de la Pléiade ne sont pas aussi intransigeants qu'on le croit et finalement, c'est le *Pro natura*, donnant la maîtresse part au génie, qui l'emporte.

Dans un sixième chapitre, Robert Clements reprend la question qu'il n'a

pu qu'effleurer: constitution de la Pléiade, théorie de l'imitation et de l'innutrition, si important pour la compréhension de la *Deffense et Illustration de la Langue française* et de toute la pratique qui l'a suivie.

En somme, Robert Clements nous a donné sur le sujet qu'il a choisi un livre de grande valeur, d'une érudition s'étendant de l'antiquité la plus lointaine à la période la plus récente, qui sera désormais le complément indispensable de notre connaissance de la poésie et de la critique littéraire au XVI^e siècle.¹

GUSTAVE COHEN

Ecole Libre des Hautes Etudes.

1. Quelques remarques de détail. La plus importante concerne les idées religieuses. Pourquoi n'est-il pas fait mention du Paganisme et du Christianisme dont l'opposition a pu justement entrer dans le cadre choisi?—P. 40. "The Revival of Anacreon by Belleau in 1556." Non, les *Folastries* (avril 1553) anonymes de Ronsard comportent la *Traduction de quelques épigrammes grecs*, antérieure aux Anacreontis Teii *Odae* publiées par Henri Estienne en 1554. Cf. mon *Ronsard, sa vie et son œuvre*, dont Robert Clements ne paraît pas connaître la nouvelle édition, 1932, importante par son Appendice, pp. 289-306, qui d'ailleurs, après dix ans, devrait être remis à jour, à l'aide des excellentes bibliographies de Sam Will.—P. 88. Pour les *post-graduates* en mal de thèse je transcris cette phrase et la prends à mon compte: "These quotations must serve as the brief of a chapter on the history of poetic obscurity in Hellenic and Roman treatises, that may some day be written."—P. 90. La citation en provençal eût dû être traduite.—P. 197, deuxième alinéa: on attendrait une référence à la deuxième partie du *Roman de la rose*, surtout à propos du personnage de Genius.—Dans le chapitre v, un peu de confusion entre le "naturel langage" et "l'inspiration naturelle" qui n'ont rien de commun.—P. 260, l. 1: Quelles sont ces œuvres françaises de Buchanan, dont je ne connais que les tragédies latines, que j'admire?—P. 264. A propos de l'imitation, il fallait préciser que la Pléiade bannit unanimement et résolument l'imitation à l'intérieur, c'est-à-dire celle des contemporains de même langue, à l'intérieur d'une littérature.—P. 270. Cette contribution de la Pléiade à la prosodie aurait besoin d'être précisée et pourrait être contestée.—La numérotation continue des notes jusqu'à atteindre le n° 272 est absurde et due à la paresse de l'imprimeur. Pourquoi d'ailleurs ne s'étend-elle pas en ce cas aux "Concluding Remarks"?—Titres courants. Autre paresse de l'imprimeur; répéter 280 fois à gauche le titre de l'ouvrage. Combien il serait plus commode d'y lire, comme à droite, le titre du chapitre! Par ailleurs, les titres de chapitre en gothique sont heureux et agréables à l'œil, mais le chapitre devrait commencer à droite, en "belle page".

Fifty Years of Molière Studies: A Bibliography, 1892-1941. By PAUL SAINTONCE and ROBERT WILSON CHRIST. Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1942. Pp. 313.

The last fifty years have seen many notable volumes and articles devoted to Molière, more, probably, than all those in the preceding two hundred and twenty years after his death. There has been need for a bibliography to supplement the valuable compilation made by Desfeuilles for the eleventh volume of the Grands Ecrivains Edition of Molière, and the fiftieth anniversary of that publication was an appropriate date.

In spite of war and lack of access to the great European libraries, the American compilers have done a remarkably complete and accurate piece of work, keeping in mind not only the needs of the professional scholar but also the interest of the ordinary student, and, incidentally, demonstrating in irrefutable manner the extent of the influence of Molière and his popularity lasting to the present day. At a time when the world is rent by a titanic struggle, such a work is not merely a tribute to a loved French dramatist, but voices a faith in the continuity of international cultural understanding, and this is the avowed intention of the authors.

The bibliography does not attempt to go back of 1891 except for items of value omitted from the *Notice bibliographique* of Desfeuilles, which was concerned predominantly with French works, and for the inclusion of material from *Le Moliériste*.

In the Preface the compilers explain the purpose and plan of their bibliography, with a judicious consideration of the advantages and disadvantages of the arrangement they have adopted, and a frank admission of some inevitable omissions, which, in this reviewer's opinion, are of very minor importance. A list of abbreviations of newspapers and periodicals cited more than three times, with a total of 192 titles, shows with what thoroughness the sources of material have been combed. The bibliography even includes unpublished theses, with indication where they may be found.

The table of contents is important and must be consulted with care. There are four general divisions:

- I. Biography; which has 13 subdivisions — General Biography, Family, Early Years and Education, etc., ending with Miscellaneous Questions (Residences, The Name Molière, Portraits, Autographs, Relics).
- II. Criticism; of a general nature, including relations to foreign countries (19 sub-headings).
- III. Critical Works on Specific Plays; 29 sub-headings, including works attributed to Molière. Some plays also have subdivisions, 9 in the case of *le Tartuffe*.
- IV. Miscellanea; Plays and Poems in Honor of Molière, Anniversaries, The Tercentenary.

Four appendices list: French Editions since 1933 (when the Bibliothèque Nationale Molière Catalogue appeared), American Editions, Translations and Adaptations, Records of Performances.

This classification, although perhaps unduly minute, has been made with much thought and ingenuity. Titles are repeated, to avoid cross-references. Thus Lancaster's "Period of Molière," in his *History of French Dramatic Literature of the Seventeenth Century*, is mentioned repeatedly. Each separate reference has its own number, except a few evidently inserted later, hence the total of 3316 does not represent that many different books or articles. The method has its disadvantages. Although the compilers have

endeavored to list each reference in the classification to which its content most closely corresponds, and to repeat under several headings, if necessary, scholars will often miss a title where they would expect to find it. The essay of Brunetière, "La Philosophie de Molière," naturally appears in the section on "General Ideas" (No. 833), but not in the special section on *Le Tartuffe*, although giving much attention to this play. Other examples might be cited. Obviously discussion of individual plays will be found in most of the general works entitled *Molière*. It might have been more effective to have given a fairly comprehensive list of such works, at the beginning of the section on "Critical Works on Specific Plays," and thus avoid constant repetition of these titles.

A complete bibliography for an author like Molière is an impossibility, for countless allusions, and even observations of some importance, occur in works whose title does not suggest their presence. Completeness of this nature may even be cumbersome. The compilers have deliberately refrained from indiscriminate inclusiveness, and, for instance, have not listed reviews of books on Molière unless the review merited inclusion in its own right. Again, there is room for difference of opinion, and the user may wonder whether an omission was intentional or not. Inadvertent omissions must occur; I find no mention of the important pages on Molière, especially *Le Tartuffe*, in F.-T. Perrens, *Les Libertins en France au XVII^e Siècle*, Paris, 1899. Scholars who have given courses on Molière, will doubtless note others, and it is hoped that they will report these to the compilers. This will permit the preparation of a supplement, without waiting fifty years, and only by wide-spread and generous collaboration of all students of the great dramatist can a more complete bibliography be obtained. The reviewer, who had the privilege of examining the book in manuscript, is confident that those making such a check will find many useful items to add to their own notes.

To close with a *cliché* familiar, but especially relevant, this bibliography becomes an indispensable reference work for libraries wherever Molière is studied, and for all students and admirers of the great playwright. We owe a debt of gratitude to the compilers for their arduous, painstaking work, to the American Council of Learned Societies, which aided financially, and to the Johns Hopkins Press for a fine, well-printed volume.

CASIMIR D. ZDANOWICZ

University of Wisconsin

Adrien Jourdan's Susanna (1653). A critical edition of the latin text with a study of the play and its influence on Brueys' *Gabinie* (1699). By SISTER LOYOLA MARIA COFFEY, S.S.J. Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1942. Pp. 127.

L'auteur a su mettre la main sur un texte qui, jusqu'à ce jour, semble avoir échappé aux recherches des historiens du théâtre. La tragédie *Susanna* fut jouée en 1653 sur la scène du Collège de Clermont, laquelle initia non seulement Molière, mais aussi son ennemi le Prince de Conti et, plus tard, Voltaire. En 1699, *Susanna* inspira Brueys, qu'on connaît surtout pour avoir collaboré avec Palaprat. Il faut se reporter à l'ouvrage monumental de M. Carrington Lancaster pour trouver des exemples de l'influence des collèges sur le théâtre français. Sister Loyola Maria Coffey est, je crois, la première à faire de cette influence la démonstration claire et judicieuse en mettant côte à côte les deux textes, celui de Jourdan et celui de Brueys. Il est possible que Brueys, converti de Bossuet, ait été déterminé par ses sentiments religieux autant que par les mérites de Jourdan. Dans l'adaptation du sujet, il a été guidé par le classicisme triomphant du temps de Boileau. Il est curieux, en effet, de noter que les Jésuites, au début du siècle, ne craignaient pas de montrer sur la scène des actions sanglantes ou macabres dont la délicatesse classique se détournera. Ces pièces de collège, d'un intérêt assez mince pour l'étude des chefs-d'œuvre français, présentent par contre des indications utiles sur le système d'éducation des Jésuites; elles sont à considérer aussi par quiconque étudie la querelle du théâtre au XVII^e et même au XVIII^e siècle, puisque les Jésuites ont eu un important répertoire jusqu'à la veille de leur expulsion de France. L'histoire de leur théâtre a été faite, il y a une soixantaine d'années, par Boysse. Celui-ci s'est dispensé d'avoir recours aux textes, probablement parce qu'ils étaient introuvables. Sister Loyola Maria Coffey a été plus heureuse que lui et nous offre, par surcroît, une esquisse du théâtre des Jésuites en se basant sur l'ensemble des travaux de ses devanciers.

HENRI L. BRUGMANS

Cornell University

Les Illustres Fous of Charles Beys. A critical edition with a brief account of the author and his work. By MERLE I. PROTZMAN. Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1942. Pp. 211.

Le poète Charles Beys est resté un personnage assez mal connu malgré les recherches des historiens. Ce qui est certain, c'est qu'il appartenait à ce groupe de poètes burlesques du début du XVII^e siècle qui bien souvent en

imposaient autant par leur instinct bachique, comme disait Loret, que par leur talent poétique. Beys fut le maître et l'ami de Scarron, lequel le comparait à Malherbe; ses vers eurent l'honneur de figurer à côté de ceux de Corneille pour célébrer la gloire de Louis XIII. M. Protzman s'est efforcé de faire la somme des renseignements que nous possédons sur le poète et sur l'homme en utilisant avec beaucoup d'esprit critique les sources anciennes et les travaux les plus récents. La partie essentielle de son travail a été la réédition d'une œuvre de Beys qui a eu un certain succès pendant le XVII^e siècle, tant à l'étranger qu'en France. En effet, les Hollandais, prompts à faire bon accueil à tout ouvrage français, en firent une traduction et la jouèrent à la Haye. Nous ne possédions pas d'édition moderne des *Illustres Fous*. Beys lui-même en publia, dans l'espace de vingt ans, pas moins de quatre versions. La présente édition devra permettre d'établir avec plus de facilité la supériorité de Beys sur ses modèles espagnols. Elle servira aussi à suivre l'évolution du théâtre comique français vers la peinture réaliste des mœurs telle qu'on la trouve chez Molière. Le texte est accompagné de variantes, montrant le travail accompli par Beys pour donner à son œuvre plus de vérité et en améliorer l'élément comique. On lit aussi avec intérêt les commentaires fort abondants, dus presque entièrement à la plume de M. Protzman: les rapprochements avec Racine, Desmarets de Saint Sorlin et Molière, sans être tout à fait nouveaux, se trouvent ici amplement justifiés; les rappels d'idées et de formes littéraires tirées de la littérature du XVI^e et XVII^e siècle sont généralement faits à propos. Il serait néanmoins téméraire de conclure, dans chaque cas, à une influence directe et certaine. On constate simplement que Beys reflète son temps, qu'il est imbu de l'esprit de son époque. C'est d'ailleurs à ce titre, bien plus que pour leur valeur intrinsèque, que ses vers méritent d'être sauvés de l'oubli. M. Protzman est plutôt prodigue de notes explicatives: telle définition de mot ou tel renseignement historique pourra paraître superflu. Ils témoignent du moins de son érudition et du soin qu'il a consacré à un travail dont les historiens du théâtre lui sauront beaucoup de gré.

HENRI L. BRUGMANS

Cornell University

Marivaux: A Study in Sensibility. By RUTH KIRBY JAMIESON. New York, King's Crown Press, 1941. Pp. 202.

This is a very thorough and competent study of one aspect, and that the most important one, of the writing of Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux. The author has followed a severely limited plan and has resisted all temptation to digressions and generalizations. After a brief introductory

chapter on Marivaux set against the background of the salons, particularly that of Madame de Lambert, we see the germ of his method of treating human nature in his early novel, *Les Effets surprenants de la sympathie*, and then proceed to the heart of the matter, the analysis of the emotion of love. This emotion as it appears in Marivaux, interpreted by Mrs. Jamieson, is chiefly divided into the two elements of *Amour Propre* and *Amour Tendresse*. These two aspects of love affect all of Marivaux' characters and are applied to his rather indefinite ethical and humanitarian conclusions. Feeling that her predecessors in the study of Marivaux have neglected the novels in favor of the plays, the author has drawn most of the material from the novels, and reminds us that André Gide, while confessing his own ignorance of the work, classes *Marianne* as one of the great modern novels. Yet it is not primarily as a novelist that Mrs. Jamieson studies Marivaux, but as an interpreter of sensibility. Perhaps this is just as well, since even after holding a dominant place in literature for over a century, the novel still has no "poetics," no body of esthetic theory by which it can be judged.

One might wonder whether anything more remained to be said about sensibility in the eighteenth century after the exhaustive work of Trahard. But Trahard sketches Marivaux rather hastily, seeming in a great hurry to get to those whom he considers the "masters" and leaves us with the impression that Marivaux did not after all contribute very much except as a forerunner to the literary interpretation of this quality of human nature. Mrs. Jamieson, while not claiming new and unsuspected greatness for Marivaux, has by her detailed analysis of his characters made a real contribution to the understanding of this important element in early trends toward romanticism. It is as a study of the text of Marivaux that this book excels. It is less satisfying from the historical point of view. It does not contribute greatly to our understanding of the reasons why in French literature, the classical ideal which was crystallized in a certain conception of the relation of reason to the passions, neglecting or scorning the more subtle elements of feeling, rather suddenly broke down at the height of the so-called age of reason, and gave way to such concentration on the sensibilities. It might be worth while to inquire whether the contrast is real and whether we have not inherited, and persist in maintaining in spite of a few recent protests, a one-sided conception of French classicism. It is not possible that the Romantics, by over-emphasizing what they did not like about classicism, together with some moderns who see in its grandeurs a modern golden age, have combined to distort the picture? The result is an equally exaggerated sense of the newness of a Marivaux in the early eighteenth century. Mrs. Jamieson herself says that Marivaux accepted the mantle of no predecessor (page 6) and then proves that his roots were well founded in preciosity and other currents of the preceding century.

The analysis which she makes of Marivaux and his treatment of love seems

to put him in a direct line between the *Carte du Tendre* and Stendhal. Again the past seems more in evidence than the future even by the author's own showing. In the case of Marianne, for instance: "No element of the situation escapes examination and comment. It is clear that this early sensibility is something more than pure feeling. A generation just emerging from the domination of rationalism does not at once shake off its habits of analysis" (page 38). Is this tendency to analyze every reaction and extract every ounce of pain and pleasure from each experience really a proof that Marivaux and his characters are escaping from the domination of rationalism? Could it not equally well be said that "reason" is being used on more trifling subjects but being used no less? It is true, and the author gives plentiful evidence in quotations, that there is already a great deal of weeping, but it is a rather pleasurable weeping and easily consoled by consciousness of virtue and by self-analysis. There would seem to be more resemblance between the passionate and tragic loves of the classics and the passionate and tragic loves of the romantics than between either of them and this touching but far from devastating love in Marivaux' work. Marianne is soon consoled for the faithlessness of Valville by her sense of superiority, and the few disappointed lovers in the plays are not wrecked by their passions. It might seem that reason, or its practical counterpart, common sense, is even more victorious than in classical literature.

It is perhaps not for anyone not a life-long specialist on Marivaux to question an attitude which all the best critics of Marivaux seem to adopt. All of them from Larroumet to this latest scholar, seem to take him so very seriously. Has Marivaux really departed so far from the classic idea of the comic in spite of the touching scenes? This is not to deny that Marivaux was probably a better writer and a keener observer of human nature than his contemporaries believed, but he was primarily a writer of comedies and even Marianne and Jacob are not devoid of comic elements. Their very seriousness in analyzing themselves and their sensitive hearts is certainly treated by the author with a light touch, which when taken apart by the critics, whether it be Trahard or Mrs. Jamieson, seems heavy-handed by comparison with the original. Without doubt Marivaux was a keen and observant psychologist who played all the possible combinations on his limited material, but no one seems to suggest that he may often have done it with his tongue in his cheek. And yet Marianne in church or the teasing brother in *Le Jeu de l'amour* might indicate that none of this is to be taken too seriously, and that the easy tears which are dried with equal ease have more than a touch of the satirical.

Mrs. Jamieson seems rather to make light of Marivaux' humanitarian impulses. This aspect of his work and the whole problem of lay morality is treated rather too briefly. Perhaps it is the author's intention to take this up in a later work, for it is not, in spite of the general covering of the

sensitive heart, too closely related to the private loves of the characters which are analysed in the earlier chapters. It is however an important subject for students of the eighteenth century and might well be treated more thoroughly than by a few juxtaposed passages. This does not, however, vitiate the value of this study as a whole, for within its self-imposed limits it is a real contribution to understanding the essential elements of early sensibility.

EDITH PHILIPS

Swarthmore College

Les Sources de l'épisode des dieux dans la Tentation de Saint Antoine (Première version, 1849). Thèse complémentaire pour le doctorat ès-lettres, présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris. By JEAN SEZNEC. Paris, Vrin, 1940. Pp. 191.

M. Seznec was singularly well equipped to determine the major sources of Flaubert's version of the twilight of the gods, since most of those sources are to be found in the writings of the ancients and the near-ancients, and since his main doctoral dissertation deals with *La Survivance des dieux antiques (essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et l'art de la Renaissance)*. Moreover he had already published, doubtless as a by-product of his major research, an article on "Les Lectures antiques de Flaubert de 1840 à 1850."¹ On these foundations, in the book herein reviewed, M. Seznec constructs, stone by stone, a solid and convincing edifice of *confrontation de textes*, or rather one wing of the edifice for, important though it is, the episode of the gods in Flaubert's amazingly rich and little understood "French Faust" is but one of a series of sections. That is obviously what M. Seznec thought, and another and perhaps more perfect wing has since been added by him in his important article on "Saint Antoine et les Monstres."²

Before undertaking the source study, M. Seznec first indicates the fascination shared by Flaubert with his predecessors and contemporaries in comparative religions, as these link up with the period's disillusioned idealism

1. *Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation*, Lille, 1939.

2. *PMLA*, LVIII (1943), 195-222. A brief article by M. Seznec on "Flaubert and India" in the *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 4, no. 3, containing illustrations from Creuzer and a demonstration of Flaubert's detailed use of them in the *Tentation*, helps complete the study of the rôle of the gods, and a paper read before Group VI of the M.L.A. (1941) provides a searching résumé of the question: "Science et religion chez Flaubert d'après les sources de la *Tentation de Saint Antoine*." This paper appeared in *RR*, December, 1942.

and sceptical relativism, and its intense and compassionate interest in the varied manifestations of man's eternal hunger for knowledge of the universe, and of first causes. He briefly traces the vogue of the savants. He suggests how, long before the *Poèmes barbares*, Flaubert in his first version realized and strove to demonstrate the artistic, psychological and philosophic profit that a creative writer could derive from such scientific hypotheses as transformationism or the principle of unity in variety as illustrated in the history of religions. Indeed the previously mentioned article on the Monsters, together with the paper on "Science and Religion" constitutes a much more rigorous demonstration of most of these points than does this thesis, both because of the nature of the Monster episode and because, presumably, after having explored this latter episode's sources, M. Seznec felt he had proceeded far enough to be justified in making more sharply drawn conclusions.

In his thesis, M. Seznec wisely avoids extensive study of those phases of the *Tentation* examined by others. Especially significant are the pages and footnotes wherein he indicates Flaubert's utilization in this work of his own *Par les champs et par les grèves*, and above all his first *Education sentimentale*, bringing new proofs that his *vieux mystère* might well be called *La Tentation de Saint Gustave*.

The present author painstakingly reconstitutes Flaubert's documentation on the gods before and during the preparatory years of 1845-1848, using his *Correspondance* for the period, working back with rare profit from the bibliographical list Flaubert prepared in 1870-1872 for the definitive version, and subsequently demonstrating that the young Flaubert had carefully consulted and abundantly utilized many of the most significant of those works in the original version. He chases down many pages of documentation scattered in recent sales. And he uses and often cites in some detail, and frequently for the first time, Flaubert's astonishingly voluminous notes and résumés of notes, preserved in the manuscripts at the Bibliothèque nationale. These documents are extraordinarily interesting to explore as this reviewer has good reason to know, and had the dimensions of a *thèse complémentaire* permitted, a more detailed commentary on them by M. Seznec would have been precious.

From page 32 on, he presents his juxtaflinear confrontation of texts, detail by detail, in general without commentary, except for rare but valuable footnotes. The text for each of the groups of gods (the idols, the gods of India, of the North, Zoroaster, the deities of Egypt, of Greece, the God of Israel) is given in the left column, and the source or sources evidently used by Flaubert are quoted (or in case of illustrations described or referred to) in the right column. M. Seznec has been amazingly successful in his tireless prospecting, pushing his control of materials to the point of using the exact edition or translation utilized by Flaubert whenever feasible, indicating

without over-emphasizing similarities in images or expressions, or two hypothetical sources, distinguishing between the certain, the probable, and the possible, showing parallels with other works of Flaubert, including his letters, and everywhere in determining the origins exercising fine critical judgement. For each group of the gods, as for the whole episode, the presentation of the text is preceded by a valuable résumé or often printing of the successive plans prepared by Flaubert, with occasional, too rare, commentaries on the significance of the evolution and content of these plans. Much of the material published by M. Seznec is new.

The book ends with the last line of the episode, without an added word. For a conclusion, one must return to the first thirty pages, which contain a large number of brief observations justified by the materials comprising the major portion of the thesis. A running commentary did not enter into M. Seznec's intentions in his thesis; he states (pages 25-26): "Ce travail aura pleinement atteint son but s'il apporte des raisons nouvelles d'admirer le probe et laborieux génie de Flaubert, et des moyens d'entrer un peu plus avant dans les secrets de son art." It has admirably attained those ends, and Flaubertians will confidently await a definitive study by M. Seznec.

In the meantime, the articles mentioned at the beginning of this review are its forerunners, especially as to Flaubert's philosophical and, incidentally, psychological intentions and preoccupations. M. Seznec is the first to make, line by line and detail by detail, an exhaustive search for the exact sources of any extensive text of Flaubert, and in so doing he has shown himself worthy of being considered a good laborer in the vineyards where J. Vianey and M. Henri Peyre, for instance, have labored so well in their studies of the sources of Leconte de Lisle and of Louis Ménard. His general conclusions, expressed or implied, do not differ radically from those of other Flaubertians, but they have the precious advantage of being based on evidence of irrefutable solidity. One is somewhat surprised to find in his study little or no reference to the very considerable and fruitful research done on other phases of the *Tentation* by Fischer, Bertrand, Madeleine, Lombard, Degoumois, Reik, Pantke and Mazel, to mention but a few, and M. Maynial's contribution is less erroneous than references to him might imply. Too much credit is given Dumesnil and Demorest for their chapter on Flaubert's *Saint Antoine* in their *Bibliographie de Gustave Flaubert*, as the present reviewer has excellent reason to know! M. Seznec does not explain why he chooses the version of 1849 which Flaubert never published, rather than the definitive one completed in 1872, and it is to be hoped he will ultimately do an identical source-study for this latter version. Exceptions might be taken to a few unimportant details. The fact remains that M. Seznec has done a great service to Flaubertian research in this thesis whose importance is out of proportion to its relatively modest size. He has given us the materials permitting us to penetrate more deeply into the Hermit of Crois-

set's world of interests and art, to see his insatiable curiosity working back from secondary to primary sources, and from translation to original text, devouring a prodigious number of works, annotating them copiously, and using them with discrimination, not simply in 1872, as the false friend Du Camp pretended, but in 1849 and before.

As to the sources of this episode, now definitively determined by M. Seznec, suffice it to say that if Flaubert is indebted occasionally to popular or encyclopedic works, such as Chardin, Quinet, Noël, Montfaucon, Moreri, and much more frequently to the modern savants, Hottinger, d'Herbelot, Gibbon, Michelet, Anquetil-Duperron, Burnouf and constantly Creuzer, his major borrowings strike up-current to the great beginnings,—from the church-fathers like Saint Augustine to practically all the major Greek and Latin literary figures, historians and moralists, with special emphasis on such writers as Macrobus, Pausanias, Lucretius, Herodotus, Hesiod, Theocritus, Callimachus. Far surpassing all the others in mass and importance as basic material are the great sacred texts themselves, the Eddas, the Koran, the writings of Zoroaster and Buddha, the Vedas, Sakountala, the Bhagavat-Gita, the Puranas and the Bible. And Mr. Seznec brings sure proof that in Flaubert's use of his sources in the 1849 version wherein his friends professed to see little but the "cancer of lyricism," he was already exercising his flair, not only for the plastic line and the colorful vision, but also for the characteristic and the essential, the exact word or image, movement or gesture, physical detail or concept, attribute or symbol, best fitted to put into sharp relief the particular significance and place of each deity in the metaphysical system involved. Finally, as M. Seznec shows, Flaubert's choice and handling of his materials serve in this episode to dramatize vividly the struggle and agony of religions and their eternal reincarnations under other forms.

DON L. DEMOREST

Ohio State University

Victor Hugo: A Realistic Biography of the Great Romantic. By MATTHEW JOSEPHSON. Garden City, Doubleday, Doran, 1942. Pp. xiv + 514.

Mr. Josephson s'est taillé une enviable réputation de biographe. Il compte aujourd'hui parmi les tout premiers interprètes des lettres françaises auprès du grand public américain. Il a du talent, du charme, de la facilité. Il a aussi de l'esprit de suite. De Zola à Rousseau,¹ de Rousseau à Hugo, au fil d'une chronologie fantaisiste, la démarche qu'il a suivie n'en reste pas moins logique. Voilà trois cerveaux robustes, farcis de préoccupations

1. Zola and His Time, 1928; Jean-Jacques Rousseau, 1931.

politiques et sociales, trois lutteurs étroitement apparentés par la foi commune qu'ils éprouvent en la puissance dynamique du verbe, en sa faculté de rayonnement et d'émancipation. Nul doute à cela, le triptyque bâti par Mr. Josephson tient debout. Est-ce à dire que les panneaux en soient d'égale valeur? Décidément non. Le *Zola* qui fut son coup d'essai demeure son coup de maître. Cet ouvrage, malgré ses lacunes et ses erreurs, n'a pas vieilli; il se range sans équivoque possible au nombre des études les plus pénétrantes qui aient été consacrées, en quelque pays que ce soit, à l'auteur des *Rougon-Macquart*. On ne saurait promettre une fortune semblable au *Victor Hugo* que voici. Si Mr. Josephson a fait des progrès, ces progrès pour la plupart résident dans l'apprentissage et la mise en œuvre des artifices de métier. Le résultat est une semi-réussite technique, un livre habile et opportun, digne de figurer dans la bibliothèque des gens du monde, et qui leur présentera, somme toute, une image fort acceptable de Victor Hugo. Mais ce n'est point un grand livre. Dans l'histoire de la critique hugolienne, il ne constituera, à longue échéance, qu'un épisode mineur.

Victor Hugo, biographie réaliste... Pourquoi, dès l'abord, si différente des titres modestes dont usait jadis Mr. Josephson, cette étiquette voyante, inutile, dangereuse même dans sa fausse précision? Que signifie-t-elle au juste? Où commence, où finit, à quoi, exactement, se reconnaît une biographie réaliste? Quels mérites distinguent celle-ci et en font une biographie plus réaliste que les précédentes? Pour obtenir quelque leur sur ce point, il faut, par-delà les cinq cents pages du texte, se reporter à l'appendice. Mr. Josephson y brosse, à grands traits un peu sommaires, une sorte d'état présent des études sur Victor Hugo. Il affirme en substance que, jusque dans les dernières années du XIX^e siècle, l'exégèse hugolienne est entachée de partis-pris politiques. La critique réactionnaire, notamment, trouve son champion en Edmond Biré, dont le troisième volume, à sa parution, "was promptly crowned by the old boys of the French Academy".² Par la suite, pourtant, encore que la renommée du poète continue de subir de violents remous, on voit surgir toute une équipe de chercheurs désintéressés qui, s'aidant d'une masse d'inédits et de documents nouveaux, travaillent à lui restituer sa vraie stature et sa vraie physionomie. Ce mouvement, purement français, s'est déroulé à l'ombre de la monumentale édition de l'Imprimerie Nationale. Le malheur veut qu'il n'ait eu d'équivalent ni en Angleterre, ni en Amérique où, toujours selon Mr. Josephson, les vieux préjugés et calomnies de Biré ou de ses émules continuent de gouverner largement l'opinion des érudits eux-mêmes, à plus forte raison celle du public. Le moment est donc venu de redresser l'injustice; de donner aux lecteurs de langue anglaise un

2. Page 505. Ailleurs (page 231), Mr. Josephson nous montre Olympio comblé d'honneurs—sous Louis-Philippe—et n'ayant plus à désirer que "the rather hollow one of membership in the French Academy". Cet honneur, en fait, Hugo l'a recherché quatre fois, d'où je crois pouvoir conclure qu'à tort ou à raison, il tenait l'Académie en moins piètre estime que ne fait son biographe.

portrait, sinon érudit, du moins sérieux et compréhensif, de Victor Hugo tel qu'il fut; de recourir pour cela aux sources les plus récentes et les plus dignes de foi; de réunir en faisceau les conclusions déjà acquises, dont beaucoup sont éparses dans des monographies isolées; d'y ajouter bon nombre de vues originales suggérées par la lecture patiente et directe des œuvres de Hugo. Voilà ce que Mr. Josephson a eu l'ambition de faire; voilà le "réalisme" d'intention dont il se réclame. Voyons maintenant dans quelle mesure l'exécution répond au programme qu'il s'est tracé.

Que Mr. Josephson ait recueilli ses matériaux aux meilleures enseignes, il suffit d'être tant soit peu averti des recherches contemporaines sur Victor Hugo pour en être non seulement convaincu, mais, oserai-je dire? gêné. Biré comptait jusqu'à trois cents pages de digressions dans les *Misérables*. Mr. Josephson, qui nous rappelle ce propos, rétorque vertement que Biré a rempli trois cents pages au moins d'une longue et ennuyeuse diatribe. Hélas! on pourrait arguer pareillement que trois cents pages du livre de Mr. Josephson ne sont guère qu'un panachage adroit de l'œuvre de ses devanciers. En d'autres termes, là où vous aviez toute raison d'épier, avec une curiosité sympathique, la vibration personnelle du narrateur, vous êtes déçu et vaguement irrité de ne saisir, à mainte et mainte reprise, que l'écho et le reflet composites de MM. Gustave Simon, Barthou, Benoit-Lévy, Guimbaud, Escholier, Vianey, Berret, Saurat, Elliott Grant, H. J. Hunt, etc. C'est M. Guimbaud, par exemple, beaucoup plus que Mr. Josephson, qui prête au chapitre initial sur l'enfance et la jeunesse de Hugo son atmosphère, sa cadence, et jusqu'à ses effets pittoresques et dramatiques.³ La relation des

3. Cf. Louis Guimbaud, *La Mère de Victor Hugo*, Paris, 1930 — Deux illustrations suffiront, j'espère, empruntées toutes deux au récit de l'idylle entre Sophie Hugo et le général de La Horie. M. Guimbaud, pour terminer son chapitre VI (page 142), nous peint le tableau pathétique de Sophie se précipitant au domicile de son amant et n'y trouvant, sur la porte fermée, qu'une liste de proscrits, avec, "bien à sa place, dans l'ordre alphabétique, le nom qui lui brûlait les lèvres: *Victor Fanneau de La Horie, général de brigade*". Mr. Josephson conclut de même la section 4 de son chapitre I (page 18) et prend sur lui de renchérir tant soit peu en mettant le nom de La Horie tout au sommet de la liste.—Plus loin (fin du chapitre VIII, pp. 189-190), M. Guimbaud nous conte l'arrestation du général, *alias* "M. de Courlandais", dans la maison des Feuillantines: "Le lendemain, 30 décembre, à l'heure où le petit déjeuner réunissait, dans la salle à manger, les enfants en tenue d'écolier, leur mère en 'cotte ouatée' et bonnet du matin, 'M. de Courlandais' en robe de chambre, celui-ci se montrait plein de discours... Un peu effarée, la fidèle Claudine entra dans ce moment pour annoncer que deux hommes voulaient parler à 'M. de Courlandais'. Il quitta la pièce; venant du cul-de-sac des Feuillantines, fort assourdi par la neige qui tombait, on entendit à peine de vives paroles, puis le roulement d'une lourde voiture; quelques secondes, et Sophie vit rentrer Claudine s'écriant: 'Ah! Madame, ils l'ont emmené!'" Mr. Josephson abrège, mais c'est le même baisser de rideau (fin de la section 5 du chapitre I, page 24): "The following morning, while the family were gathered at the breakfast table, Mme Hugo in her bonnet, the general in a dressing gown, the children ready to go to school, the maid announced two strangers who wished to see 'M. de Courlandais'. Cheerfully he went to the door. Then there was heard the sound of loud voices, a scuffle, the door slamming, a carriage rolling off. 'Madame!' cried the maid, Claudine, 'they are taking him away!'"

amours du poète s'inspire, selon le cas, de Gustave Simon,⁴ de M. Guimbaud déjà nommé,⁵ et, pour les passages les plus pimentés, comme il fallait s'y attendre, de Louis Barthou.⁶ En revanche, c'est du regard d'Edmond Benoît-Lévy⁷ que Mr. Josephson contemple la chaste et pure Adèle Hugo et foudroie "le misérable petit Sainte-Beuve" (*the wretched little Sainte-Beuve*, page 18C). Il ne s'aventure seul ni sous les arcades de la Place Royale, où il prend pour guide M. Raymond Escholier;⁸ ni sur la grand'place de Bruxelles, où l'accompagne M. Noël Clément-Janin;⁹ ni aux bords mystérieux de la Bouche d'Ombre, dont M. Denis Saurat¹⁰ lui explique les oracles. Enfin, tous ces auteurs (et j'en passe) fournissent à Mr. Josephson un utile bagage de références de seconde main. Voici comment. Imaginez que Benoît-Lévy, dans une longue note,¹¹ juge bon de résumer l'opinion de Léon Séché sur la façon qu'avait Sainte-Beuve de s'attaquer préférentiellement aux amis des hommes de lettres pour en tirer, si possible, d'avantageux renseignements. Imaginez en outre que Benoît-Lévy termine cette note sur le rappel approprié d'un passage des *Causeries du Lundi*: "Quand la destinée d'une nation est dans la chambre à coucher d'une maîtresse, la meilleure place pour l'historien est dans le cabinet". On empruntera à Benoît-Lévy le mot de Sainte-Beuve, puisqu'il est piquant, et, par la même occasion, le texte quasi littéral de sa note, tout en laissant supposer qu'on s'est référé directement à Léon Séché.¹² C'est de même avec la muette complicité de Benoît-Lévy que Mr. Josephson fait sienne telle citation de la correspondance de Balzac; par le truchement de Barthou qu'il invoque Lamartine; à travers M. Escholier qu'il s'empare de Chateaubriand.¹³ Il n'est pas jusqu'à Mme Mary Duclaux — et dire que Mr.

4. *La Vie d'une femme (Adèle Hugo)*, Paris, 1914.

5. *Victor Hugo et Juliette Drouet* (non: *Juliette Drouet et Victor Hugo*), Paris, 1914. —Cet ouvrage n'a pas été réédité en 1927, comme le suggère la bibliographie (page 508). 1927 est la date d'une autre étude de Louis Guimbaud—sur *Victor Hugo et Madame Biard*—omise, sans doute à la suite d'une inadvertance, par Mr. Josephson.

6. La date des *Amours d'un poète* est 1919, non 1922 (cf. bibliographie, page 507). De même, le livre de Barthou sur le *Général Hugo* est de 1926, non de 1928 (*ibid.*)

7. En plusieurs occasions, Mr. Josephson épèle Benoît-Lévy le nom de l'auteur de *Sainte-Beuve et Madame Victor Hugo* (Paris, 1926).

8. Mr. Josephson utilise deux livres de M. Escholier: *La Place Royale et Victor Hugo*, Paris, 1933, travail solide et érudit, et *La Vie Glorieuse de Victor Hugo*, Paris, 1928, qui est un ouvrage semi-romancé, comme l'indique nettement le titre de la collection dont il fait partie (*Le Roman des Grandes Existences*). Tout le "réalisme" de Mr. Josephson ne l'empêche pas de négliger cette différence, et il en résulte quelques erreurs. Le tableau de Juliette Drouet attendant Victor Hugo à la gare de Bruxelles (page 346), morceau d'un assez vaste ensemble emprunté à Escholier (*Vie Glorieuse*, pp. 306-310), est contredit par les faits, Juliette n'ayant passé la frontière que cinq jours après son amant: cf. J. Camby, *Victor Hugo en Belgique*, Paris, 1935, pp. 16-17.

9. *Victor Hugo en exil*, Paris, 1922.

10. *La Religion de Victor Hugo*, Paris, 1929.

11. *Op. cit.*, pp. 469-470, n.

12. Cf. page 162.—Mr. Josephson écrit *Seché* dans sa bibliographie (page 510).

13. Cf. Josephson, pp. 216, 109 et 453, et, respectivement: Benoît-Lévy, *op. cit.*, p. 224, n.; Barthou, *Les Amours d'un poète*, p. 59, et Escholier, *La Vie Glorieuse de Victor Hugo*, p. 357.

Josephson prétendait faire table rase de ses prédécesseurs anglo-saxons! — qui n'apporte sa modeste quote-part. On lui doit, en effet, outre les réminiscences de Mme Alphonse Daudet reproduites à la page 499,¹⁴ l'allusion suivante aux hypothèses de Charles Renouvier:

He [Victor Hugo] had been in youth, as Renouvier, the French Philosopher, points out, a Christian out of habit and custom; then, after 1830, merely his language habits had remained Christian, while his tendency was pantheistic; but in 1853-1855 he became spontaneously and unconsciously a real Christian - though a heretical one, suggesting the gnostics or Manicheans of olden times.¹⁵

Loin de moi la prétention de vouloir transformer ces quelques remarques en je ne sais quelle noire accusation. L'ouvrage de Mr. Josephson est, de par sa nature même, presque entièrement dépourvu d'apparat critique; il n'en comporte pas moins une bibliographie où il n'est que d'aller découvrir les diverses créances de l'auteur. Au surplus, le travail de mosaïque auquel s'est livré ce dernier lui appartient en propre. Sous de certains rapports, la fin, ici, justifie les moyens, et si vraiment le public américain avait besoin qu'on lui dessinât un portrait en pied de Victor Hugo, je ne fais aucune difficulté de reconnaître que celui-ci vaut autant et mieux qu'un autre. Il a du relief, et les morceaux en sont bons, si l'on peut ainsi parler. Mais on ne saurait convenir qu'il s'agisse là, dans l'ensemble, et au sens précis du terme, d'un effort de création. Quelque tolérant qu'il y ait lieu de se montrer sur le chapitre de la publicité, chacun sentira combien la formule de l'éditeur: "a final and definitive work... enhanced by the new material which Mr. Josephson makes available for the first time," gagnerait—condition *minima*—à être adoucie par l'addition des mots: *in this country*. Le fait est que Mr. Josephson, à défaut de documents nouveaux, ne nous apporte aucune lumière véritablement neuve sur le héros de son choix. A moins, cependant, qu'on ne tienne pour instructive et féconde l'interprétation psychanalytique qui court tout au long de l'ouvrage. Mr. Josephson est visiblement un disciple enthousiaste de l'école de Zurich. Il nous offre, et c'est là son originalité la moins contestable, une explication freudienne de l'enfance de Victor Hugo, de ses opinions politiques, de ses amours, de ses drames, de ses visions.¹⁶ J'entretiens en ces matières, avec un indéracinable scepticisme latin, assez de modération intellectuelle pour me refuser à la contradiction. Je proteste seulement contre la part excessive, selon moi, que Mr. Josephson fait à la vie passionnelle de Victor Hugo dans la complexion de son génie.

14. Cf. Mary Duclaux, *Victor Hugo*, Londres, 1920, pp. 252-253.

15. Josephson, p. 405.—Cf. Mary Duclaux, *op. cit.*, p. 194: "Renouvier, I think, was right when he said that Victor Hugo, in his youth a Christian from habit and custom; after 1830, a Christian in language but not in thought, became spontaneously and unconsciously a real Christian at the epoch of the *Contemplations*, although a Christian heretic—a gnostic or a Manichee [*sic*]".

16. Cf. notamment pp. 41, 43, 54, 71, 76, 114, 135, 222, 226, 251, 407.

A great romantic lover, Victor Hugo? Ah, que non! D'Adèle à "Juju", du canapé de Mme Biard aux privautés ancillaires de la fin, ses amours, légittimes ou non, sont effroyablement bourgeoises, et leur traduction littéraire l'est aussi, sauvée uniquement par un prodigieux instinct de la forme, qui nous vaut des musiques splendides là où, en toute logique, la banalité du sentiment devrait engendrer—engendrerait chez tout autre—des madrigaux insipides ou des vers de mirliton. Rhéteur, chef d'orchestre, écho sonore, apôtre, mage, prophète, colosse tant qu'on voudra, celui qui écrira les *Chansons des rues et des bois* n'a ni l'envol, ni l'ascendant cynique parfois, ni l'élégance souveraine toujours, où se reconnaît le *great lover*. Byron est un *great lover*; Chateaubriand est un *great lover*; Musset, pourtant si médiocre à bien des égards, est indéniablement un *great lover*. Pas Victor Hugo.

Il sied, au point où nous en sommes, d'introduire une dernière et grave réserve. J'ai dit, et je maintiens certes, que la biographie de Mr. Josephson ne manque pas d'un certain relief. Mais ce relief est, en partie du moins, une qualité négative. Souvent, le dessin n'apparaît si ferme que par l'insuffisance de tout ce qu'il y a autour. Plus on s'éloigne du centre de la scène et des personnages principaux—Hugo, Adèle, Juliette—plus l'éclairage se fait tantôt pauvre et diffus, tantôt arbitraire et déformant. Les cas sont trop nombreux où Mr. Josephson trahit, avec un goût invétéré du mot à l'emporte-pièce, une connaissance primaire et stéréotypée des aspects les plus généraux de la civilisation française. L'histoire littéraire est rudement traitée. Contemporains et lointains précurseurs de Victor Hugo sont caractérisés d'un trait de plume où le souci du pittoresque se révèle autrement pressant que celui de la vérité. J'ai déjà mentionné "le misérable petit Sainte-Beuve": à cette épithète mignonne, à d'autres qui lui font cortège ici et là,¹⁷ vous ne devineriez jamais que Sainte-Beuve, avec toutes ses faiblesses humaines,—dont Victor Hugo partageait quelques-une,—fut tout de même le plus grand critique français. Chateaubriand est "the strutting Breton noble",¹⁸ et, sur cette image, Mr. Josephson s'arrête, satisfait. "The coldly classical tragedies of Racine",¹⁹ voilà qui disposera de cet ancêtre à perruque. Mr. Josephson nourrit, du reste, la même certitude qu'un candidat au baccalauréat que les vers classiques ont une césure monotone et invariable au sixième pied;²⁰ et, quant au romantisme, auquel il dénie (sauf, bien entendu, chez Victor Hugo) la robustesse et l'énergie,²¹ il en donne plusieurs appréciations désinvoltes de l'ordre que voici:

It was always thus with the romantics. The hero and the heroine died a hideous death in some Gothic dungeon, after drinking their love potion

17. Cf. "no ordinary knave" (p. 178), "waspish soul" (p. 184), etc.

18. Page 41.

19. Page 42.

20. Pp. 95 et 118.

21. Cf. pp. 61, 106, etc.

together and singing their tragic love in sonorous hexameters. Everybody in the audience wept, then turned to eat cakes and ices.²²

Pour ce qui est de l'histoire politique, le désir d'appâter son public induit Mr. Josephson à de fraîches imprudences. Il s'est mis en tête, toutes les fois qu'il se peut, d'effectuer un parallèle avec le temps présent. En vertu de ces généralisations plus que discutables, Napoléon le Petit se métamorphose en un monstre nazi, "who held, in a militarized France, an absolute power precisely comparable to that of Mr. Hitler to-day in Germany";²³ le régime de l'Empire devient "total", pour ne pas dire totalitaire;²⁴ les membres de l'Assemblée nationale de 1871 sont les "collaborationnistes" de l'époque;²⁵ et c'est tout juste si Victor Hugo ne nous est pas présenté comme une sorte de de Gaulle, qui serait tribun et pamphlétaire au lieu d'être soldat. Simplifications, effets de théâtre que tout cela. Si l'on compte par surcroît les erreurs de fait et autres peccadilles commises par Mr. Josephson, — bon nombre sont vénielles, mais n'oublions pas que les petits ruisseaux font les grandes rivières;²⁶ si les notes où j'en établis la liste probablement incomplète menacent de dévorer mon texte, la conclusion s'impose, me semble-t-il, que cette biographie prétendument "réaliste" est à la vérité le triomphe de l'à peu près.

JEAN-ALBERT BÉDÉ

Columbia University

22. Page 129.

23. Page 384.

24. Cf. p. 461.

25. Page 473.

26. P. 9: l'expression de *Friend of Man* traduit, sauf erreur, celle de *Ami des Hommes*, qui désigne, traditionnellement, non Jean-Jacques Rousseau, mais le marquis de Mirabeau.—P. 23: *Restif de la Bretonne*, lire: *de la Bretonne*.—P. 39: *the Royal Order of the Flower-de-Luce* (?) — P. 40: *Coriolis de l'Espinose*, lire: *de l'Espinouse*.—P. 41: quelque fantaisiste que soit la relation de son voyage en Amérique par Chateaubriand, il n'a jamais prétendu avoir réellement recherché le passage du Nord-Ouest. Ce projet, conçu avant son départ de France, fut, de son propre aveu, abandonné au lendemain de son débarquement aux Etats-Unis.—P. 41: pour s'être opposé au régime impérial, Chateaubriand fut, nous dit Mr. Josephson, "exilé une seconde fois". Expression lâchée et tendancieuse qui laisse supposer, à tort, une seconde émigration de l'écrivain. A la vérité, le ministre de la police invita Chateaubriand à s'éloigner de Paris et celui-ci alla séjourner à Dieppe (1811).—P. 48: il n'est guère possible de présenter l'Académie des Jeux Floraux de Toulouse comme la cadette (*younger rival*) de l'Académie Française. Elle fut, il est vrai, officiellement reconnue par lettres patentes de Louis XIV (1694), mais on sait assez que ses origines remontent au Moyen-Age et que ses concours ont reçu le nom de "Jeux Floraux" dès le XVI^e siècle.—P. 54: Vigny n'était pas de trois, mais de cinq ans plus âgé que Victor Hugo.—P. 64: *Simoëtha* (poème de Vigny), lire: *Symétha*.—P. 64: "Fortunately, his [Vigny's] regiment never crossed the Pyrénées". Le fait est que Vigny considéra cette circonstance comme la pire infortune qui pût lui échoir puisqu'elle mettait fin une fois pour toutes à ses rêves de "grandeur militaire".—P. 75: c'est, bien entendu, *une livre*, non un *livre*, de chocolats que le jeune Hugo fut prié d'acheter au bénéfice des œuvres charitables de Mme de Chateaubriand.—P. 77 (aussi p. 78): *abbé de Freyssinac*, lire: *de Frayssinous*.—P. 93: les palais de Valladolid, écrit Victor Hugo, sont "fiers de laisser rouiller des

chaines dans leurs cours". C'est faiblement traduire que de parler de *proud, ancestral mansions, where rusting chains were hung across the courtyards*.—P. 104 (aussi p. 124): le *Globe*, sous la Restauration, n'est pas un journal "républicain", mas doctrinaire, inclinant vers le "juste-milieu".—P. 107: Mme Alfred de Vigny, née Bunbury, était, à n'en pas douter, une "riche héritière"; mais Mr. Josephson oublie de nous dire que le poète ne vit jamais un rouge liard de la fortune de son beau-père.—P. 108: à la date de 1827 environ, Guizot n'était certes pas "Prime Minister".—P. 109: Sainte-Beuve est né en 1804, non en 1803; ses premiers essais furent publiés en 1824, non en 1826.—P. 110 (aussi pp. 156, 159, etc.): le *marquis de Couaëns*, *Mme de Couaëns* (personnages de *Volupté*, lire: de *Couaën*.—P. 129 (aussi p. 137): *Henri de la Touche*, lire: de *Latouche*.—P. 130: à côté de son prédécesseur Villèle et de son successeur Polignac, Martignac fait figure de quasi libéral. Son ministère marque la seule période de détente politique qu'ait connue le règne de Charles X. Il est donc déconcertant de le voir appeler "the fiercely conservative and well-hated leader of the Cabinet".—P. 142: *Philadelphia O'Neddy*, lire: *Philotée O'Neddy*.—P. 143: "up above, in the parterre" (?)—P. 157: "Sainte-Beuve's posthumously printed journal, characteristically named by him *Mes Poisons*". Pas du tout: il convient de laisser la responsabilité de ce titre à l'éditeur, notre contemporain, M. Victor Giraud.—P. 159: c'est une mauvaise habitude que de dire "Napoléon", et non "Bonaparte", quand on se réfère à la période du Consulat.—P. 163: *Mlle Voland*, lire: *Mlle Volland*.—P. 170: *Ernest Feydau*, lire: *Feydeau*.—P. 173: "the rather saintly old Abbé de Lamennais". Outre que Lamennais avait tout juste 49 ans en 1831, quelle curieuse façon de décrire le directeur de l'*Avenir*!—P. 178: les relations de Sainte-Beuve et de l'abbé Barbe, en 1831, ne sont pas "récentes", mais remontent à quinze ans ou davantage.—P. 190: l'attentat de 1832 contre Louis-Philippe eut lieu le 19, non le 18 novembre.—P. 226: non, Guizot n'est pas encore "Prime Minister" à la date de 1837.—P. 235: oui, Guizot est enfin "Prime Minister" après 1840.—P. 237: *Princess Helen of Mecklin-Schwerinburg*: étrange *lapsus calami* pour *Mecklenburg-Schwerin*.—P. 264: *André Weill*, lire: *Alexandre Weill*.—P. 279: Lamartine était le ministre des affaires étrangères du Gouvernement Provisoire; il n'en était pas le "Premier", ce titre (purement honorifique) étant dévolu à Dupont de l'Eure.—P. 280: les représentants élus en avril 1848 ne formaient pas un "Parlement", mais une Assemblée nationale et constituante.—P. 280: les enquêtes sur la situation ouvrière auxquelles Mr. Josephson fait allusion ont certes été exploitées sous la Seconde République, mais elles ont été faites dans les dernières années du règne de Louis-Philippe. La plus célèbre est celle de Villermé (1840).—P. 283: contrairement aux assertions de Mr. Josephson, Ledru-Rollin n'était pas "a socialistic member" du Gouvernement Provisoire, et, lors de la dissolution de ce dernier (10 mai 1848), il resta au pouvoir comme membre de la Commission exécutive de l'Assemblée nationale (jusqu'aux journées de juin).—P. 289: *Fromentin-Meurice*, lire: *Froment-Meurice*.—P. 293: c'est en 1837, au lendemain du coup d'Etat de Strasbourg, non après son évasion du fort de Ham, que Louis-Napoléon se rendit en Amérique.—P. 302: *Toqueville*, lire: *Tocqueville*.—P. 310: quelque ambiguïté à propos de la loi Falloux. Il serait bon de préciser qu'elle ne survécut pas à la séparation de l'Eglise et de l'Etat.—P. 376: il m'intéresserait de savoir où Baudelaire a appelé Juliette Drouet "the servant of the great heart". Mr. Josephson la confondrait-il, d'aventure, avec Mariette, la "servante au grand cœur"?—P. 409: le titre exact du poème de Hugo n'est pas "Bouche d'Ombre", traduit "Shadow-Mouth" (?) par Mr. Josephson, mais "Ce que dit la Bouche d'Ombre".—P. 412, n.: *Edouard Renouvier*, lire: *Charles Renouvier*.—P. 457: "the digressions,—hors-d'œuvres [sic] they were called then..." Elles le sont encore aujourd'hui.—P. 458: *Gwynplaine*, lire: *Gwynplaine*.—P. 460: ce n'est pas à la Sorbonne, mais au Collège de France, que Sainte-Beuve a professé, et cela en 1854, non en 1867.—P. 462: Emile Ollivier a remplacé Rouher comme premier ministre au début de 1870 (2 janvier), et non Rouher Emile Ollivier.—P. 463: techniquement, Thiers ne fut pas membre du Gouvernement de la Défense Nationale, mais son plénipotentiaire à l'étranger.—P. 469: la traduction "equine sausage" ne rend aucunement l'humour de cette pancarte entrevue au temps du siège à la vitrine d'un boucher: *Saucisson chevaleresque*.—Pp. 507 sq. (bibliographie): *Belle-sort*, lire: *Bellessort*; — *Paul Cheney*: son *Victor Hugo à Guernesey* a paru en 1902, non en 1887; — *Henri de Latouche*: son célèbre article de 1829 s'intitule, non "L'Amitié

littéraire", mais, ce qui est autrement significatif, "La Camaraderie littéraire"; — *Constantin Maréchal*, lire: *Christian Maréchal*; — *Eugène Marsan*: Mr. Josephson attribue au romancier et essayiste de ce nom le volume bien connu sur la *Bataille romantique* [sic], œuvre du professeur *Jules Marsan*.

Baudelaire the Critic. By MARGARET GILMAN. New York, Columbia University Press, 1943. Pp. vii + 264.

Baudelaire has never been easy to write about, and his criticism is especially difficult. It is hard to forget what a great poet he was, and how great a moralist; we have trouble in evaluating his criticism as criticism. We live in a time which turns to its important poets, like Mr. Eliot and, in the United States, Mr. Ransom and Mr. Tate for its important criticism, and which is predisposed by nature to accept Baudelaire's criticism as truly great almost without reading it. He *should* indeed have written great criticism. He had the intelligence and the requisite knowledge of techniques, he had a Dantesque clarity of vision to go with his Dantesque knowledge of good and evil. He had, as we all know, native good taste and at times amazing insight. He even had an advantage over Sainte-Beuve in that he had made his choice in the great struggle between the artist and the bourgeois, and could speak his mind uninhibited by the possible reactions of the readers of the *Constitutionnel*. Small wonder then that many of us tend to raise Baudelaire to a position among critics to which he hardly aspired, despite such facts as that he really wrote almost no criticism at all as compared with the output of his contemporaries, and certainly not enough to permit us either to praise loudly or condemn, but only to wish that somehow he might have written more.

Miss Gilman's real achievement is that she has made her well known interest and delight in Baudelaire enlighten her work without producing the aberrations of judgment to which Baudelaire's nature invites the student. It is an example of luminous common sense, a dispassionate weighing of the facts. The facts themselves are many, perhaps—as she adduces them—even too many. My private feeling is that by the time she has disposed of the detail regarding the influences of Diderot, Delacroix, Poe, Stendhal and De Maistre over Baudelaire, she has used up more space, proportionately to the length of her book, than these influences justify. But I have to admit that the same technique alone makes possible such immensely useful parts of her work as the development of Baudelaire's introspective method or her step by step account of the key-words (*nature*, *naïveté*, *idéal*, etc.) of Baudelaire's critical vocabulary.

Miss Gilman, interested in the entire canon of Baudelaire's critical writing, includes painting and music along with literature in a chronological treatment whose nature is indicated by the titles of her four chapters: "The

Disciple of Delacroix," "The Shadow of Poe and De Maistre," "The Poet as Critic," and "The Last Years." Such inclusiveness is possible, she argues, because we are mostly concerned with Baudelaire's method and "his method is, of its very nature, valid for all the arts," (page 221). The method, of course, was that of transforming *volupté* into *connaissance*, of undergoing an esthetic experience and then reflecting and reasoning upon it.

It would be quibbling to ask whether the *volupté-en-connaissance* method is as "valid" in dealing with one art as with another, but we are well within our rights at this point if we ask whether, precisely as Baudelaire used it, it was as useful a critical tool. One might perfectly well argue that the "purer" the art—i.e. music, where Miss Gilman finds Baudelaire's supreme performance—the likelier the critic was to succeed, while with that most impure of arts, literature, the greater were his chances of falling into a captious impressionism. Miss Gilman points lucidly to Baudelaire's failures as a critic of literature, such as his articles on Hugo and Gautier, and suggests that "the question of personal experience is at the root of the matter," and that "literature never gave Baudelaire quite the *volupté* that painting did" (page 222). Let us not carp at this, any more than we would carp at Miss Gilman's feeling that for "freshness, vigor, a living and personal touch," (page 222) Baudelaire had more to offer even than Sainte-Beuve. Such things are not debatable.

But let us suppose for a moment that Baudelaire had somehow taken to expounding the relationships between emotion and symbol, symbol and technique and to elucidating other men's poetry, if not his own, in terms of what a later generation calls "structure and texture." Is it not here that Baudelaire's real superiority as a critic might have emerged? He knew what his contemporaries were trying to do with their poetry. And he had the insight into the nature of poetry, and the great sensitiveness, which the task would have required. One can only speculate about the results, of course, but one may be sure that they would have been quite different from the results of the *volupté-en-connaissance* way of literary criticism.

Disciples of Professor Hazard will recognize here an extension of one of the latter's favorite theses, that romanticism reached its fruition not so much in Hugo and Lamartine as in the generation of Baudelaire and Flaubert. What Miss Gilman has to say about Baudelaire's method bears this out. He was a great romantic, and his criticism contained within it the introspection of romanticism. Now, it is only right that a man who shared in the glory of romanticism should bear the marks of its servitude. I am only asking that a weakness be recognised as such.

This point arises with reference to one of Miss Gilman's conclusions, and should the adverse criticism involved be completely justified, the rest of her book would hardly suffer thereby. We are indebted to her not only for an

invaluable contribution to Baudelaire scholarship but also for a model of discreet, thorough practice of our craft.

W. M. FROHOCK

Columbia University

El español en Santo Domingo. By PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA. Buenos Aires. Instituto de Filología, 1940. Pp. 304.

Up to a short time ago, information on the Spanish spoken in Santo Domingo was inadequate—or worse. Even in 1919 (*Revista de Libros*, Madrid) Sr. Henríquez Ureña had to correct a passage from Meyer-Lübke's *Einführung* in which the latter stated that the spoken language of Santo Domingo was a Hispanic dialect similar to the "Papiamentu" of Curaçao. On the other hand, useful publications on the subject in quite recent years have been relatively numerous. A great deal of lexicographic material can be found in Rafael Brito, *Diccionario de criollismos* (San Francisco de Macoris, 1930); in H. Pieter, "Contribución al estudio de voces y locuciones dominicanas" (*Boletín de la Academia Dominicana*, 1940, II, 13-86); in M. A. Patin Maceo, *Apuntaciones gramaticales* (Santo Domingo, 1934) and *Dominicanismos* (Ciudad Trujillo, 1940). The last named has also written on "Americanismos en el lenguaje dominicano" (*Anales de la Universidad de Santo Domingo*, 1942, VI). F. Llaverías assembled a large number of accurate notes on Dominican Spanish in *Vicios de la dicción castellana* (Santo Domingo, 1933), and has added new data in the part titled "Caídas idiomáticas," of his more recent book, *Por España y por su lengua* (Ciudad Trujillo, 1941).

Emiliano Tejera's dictionary, *Palabras indígenas de la isla de Santo Domingo* (Santo Domingo, 1933-1938) deserves special mention. It represents an important contribution to a subject which Henríquez Ureña treated in *Para la historia de los indigenismos* (Buenos Aires, 1938).¹ Emilio Jiménez's *Del lenguaje dominicano* (Ciudad Trujillo, 1941) is also of particular interest. In this work as in his previous one, *Al amor del bohío* (Santo Domingo, 1927-1929, 2 vols.), Jiménez shows a keen awareness of the peculiarities of the colloquial speech, although indeed he frequently attributes a creole and local character to expressions that belong to Spanish in general, like "meter mano," "disparar a boca de jarro," "no tener en que caerse muerto," etc.

More outstanding than any of these however is the present *El español en Santo Domingo*. It is not only the best study on Dominican Spanish but

1. See the review of Tejera's book by A. Alonso, in *Revista de Filología Hispánica*, 1940, pp. 70-72.

also the most complete monograph, up to the present time, on the language of any Spanish-American country. Henríquez Ureña was the first to organize and give form to the whole body of linguistic problems of the Hispanic-American dialectology in "Observaciones sobre el español en América" (*Revista de Filología Española*, 1921). Because of the importance and the fullness of its references, *El español en Santo Domingo* will be valuable in many ways to linguists concerned with the other countries of Spanish America, and of course especially with those of the Antilles. The rich background in studies and experiences and the firm coordinating of the facts, which are characteristic of the author, are combined in this book with the intimate knowledge of his own country as expertly as in his former work, *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo* (Buenos Aires, 1936).

Perhaps the marked archaism that Henríquez Ureña notices in the language of Santo Domingo, will seem less peculiar when the available information on the languages of the other countries in question is more complete and methodical. The author mentions a divergence between the Castilian stamp upon the Dominican vocabulary and syntax and a more Andalusian than Castilian quality in the phonetics. On this matter in fact the author's impression does not appear sufficiently supported because of the limitations of the few regional vocabularies on which it is based.

Although Henríquez Ureña treats the material with great mastery, the sharp separation in two different series, between the forms corresponding to the cultured and uncultured speech, cannot but seem somewhat forced. The advantages of a unified exposition appear clearly within the same book in the chapters on morphology and syntax. On the other hand, the author applies Grammont's system to the classification of phonetic changes as clearly and efficiently as he did in *El español en Méjico, los Estados Unidos y la América Central* (Buenos Aires, 1938).

All persons then who are interested in Hispanic-American linguistic investigations will find *El español en Santo Domingo* a very useful book. In a clear and concise style, it offers rich and valuable instruction. We learn in one of the passages that the cultured speech of Santo Domingo has a peculiar "señorío," combination of gravity and simplicity. The individual style of Professor Henríquez Ureña is a true example of that select tradition.

TOMÁS NAVARRO

Columbia University

Erratum. In a review of *The Poética and Apéndices of Martínez de la Rosa* by James F. Shearer (RR, October 1943) the book was incorrectly reported as a publication of the Princeton University Press. Mr. Shearer's work was privately printed.

BOOKS RECEIVED

- Alencar, José de, *Iracema*. Edited by Daniel da Cruz. New York, Longmans, Green and Co., 1943. Pp. viii+145.
- Alphonsus, Mother Mary, S.H.C.J., *The Influence of Joseph de Maistre on Baudelaire*. A Dissertation. Bryn Mawr, Pennsylvania, 1943. Pp. 84.
- Brodin, Pierre, *Maîtres et Témoins de l'entre-deux-guerres*. Montreal, Editions Bernard Valiquette, 1943. Pp. 244.
- Brown, Arthur C. L., *The Origin of the Grail Legend*. Cambridge, Harvard University Press, 1943. Pp. viii + 476.
- Cailliet, Emile, *The Clue to Pascal*. Foreword by John A. Mackay. Philadelphia, The Westminster Press, 1943. Pp. 187.
- Cailliet, Emile, *La Tradition Littéraire des Idéologues*. American Philosophical Society Memoires, Vol. xix. Philadelphia, The American Philosophical Society, 1943. Pp. xxi + 322.
- Cohen, Gustave, *La Grande Clarte du Moyen-Age*. New York, Editions de la Maison Française, 1943. Pp. 223.
- Cook, Mercer, *Five French Negro Authors*. Washington, D. C., The Associated Publishers, Inc., 1943. Pp. 164.
- Cooper, Clarissa Burnham, *Women Poets of the Twentieth Century in France: A Critical Bibliography*. New York, King's Crown Press, 1943. Pp. 317.
- Errante, Guido, *Sulla Lirica Romanza Delle Origini*. New York, S. F. Vanni, 1943. Pp. 440.
- Hays, H. R., editor, *Twelve Spanish American Poets. An Anthology*. English translations, notes and introduction by the editor. New Haven, Yale University Press, 1943. Pp. 336.
- Hocking, George Drew, *A Study of the Tragoediae Sacrae of Father Caussin. 1583-1651*. Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1943. Pp. 74.
- Loder, Martha Katherine, *The Life and Novels of Léon Gozlan*. A Representative of Literary Cross Currents in the Generation of Balzac. A Dissertation. Philadelphia, University of Pennsylvania, 1943. Pp. viii + 101.
- Othón, Manuel José, *Breve Antología Lirica*. Prólogo y Selección de Jesús Zavala. Edición de la Universidad Potosina Autónoma, 1943. Pp. 113.
- Peyre, Henri, editor, *Essays in Honor of Albert Feuillerat*. New Haven, Yale University Press, 1943. Pp. 294.
- Richardson, E. L., Maria de Lourdes Sa Pereira and Milton Sa Pereira, editors. *Modern Portuguese-English, English Portuguese Dictionary*. Philadelphia, David McKay, 1943. Pp. 347.
- Rimbaud, Jean-Arthur, *Œuvres*. Montreal, Editions Bernard Valiquette, 1943. Pp. 199.

- Salvan, Albert J., *Zola aux Etats-Unis*. Brown University Studies, Volume VIII, Providence, Brown University, 1943. Pp. 218.
- Sell, Lewis L., *Polyglot Technical Lexicography and the Professional Polyglot Technician*. New York, S. F. Vanni, 1943. Pp. 143.
- Spaulding, Robert K., *How Spanish Grew*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1943. Pp. xiii + 259.
- Torre-Rioseco, Arturo, *Grandes Novelistas de la América Hispana*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1943. Pp. 206.
- Voltaire, *Lettres Philosophiques*. Edited by F. A. Taylor, Basil Blackwell, 1943. Pp. xxxii + 184.
- Watson, Jane C., and Anne Z. Moore, *In Central America*. New York, Holt, 1943. Pp. x + 180 + xli.

TEXTBOOKS

- FRENCH. Warnier, R., textes réunis par, *La Chaire Camoens à Nice*, Centre Universitaire méditerranéen 1937-1941. Coimbra, 1942. Pp. 75.
- SPANISH. Seymour, Arthur Romeyn, David Hobart Carnahan and Ernest Herman Hespelt, *Alternate Spanish Review Grammar and Composition Book*. Boston, D. C. Heath and Co., 1943. Pp. xviii + 262.—Vasquez, Alberto and Foster E. Guyer, *A Brief Spanish Course for Beginners*, New York, Longmans, Green and Co., 1943. Pp. 218.

MAR 30 '66

VOLUME XXXIV: AUTHOR INDEX

- Adams, Nicholson B., *The Poética and Apéndices of Martínez de la Rosa: Their Genesis, Sources and Significance for Spanish Literary History and Criticism* by J. F. Shearer, 290-292
- Adelson, Dorothy, Proust's Earlier and Later Styles: A Textual Comparison, 127-138
- Alden, Douglas W., *Maupassant Criticism in France, 1880-1940* by A. Artinian, 82-84
- Allard, Louis, Un Épisode de l'histoire de la censure dramatique: la comédie et la censure sous Louis-Philippe (1830-1848) (d'après les rapports de censure des Archives Nationales), 331-345
- Arrom, José Juan, Voltaire y la literatura dramática cubana, 228-234
- Austin, H. D., Dante's Guides in the *Divine Comedy*, 71-74
- Bédé, Jean-Albert, *The Epic in Nineteenth-Century France: A Study in Heroic and Humanitarian Poetry from Les Martyrs to Les Siècles Morts*, by H. G. Hunt, 274-279
- , *Victor Hugo: A Realistic Biography of the Great Romantic* by M. Josephson, 393-401
- Beyer, Charles J., Du Cartésianisme à la philosophie des lumières, 18-39
- Bond, Donald F., Anglo-French and Franco-American Studies, 1942, 154-172
- Bonno, G., Hans Sloane et les relations franco-anglaises au dix-huitième siècle, 40-49
- Brée, Germaine, Le Temps "retrouvé" et l'histoire dans l'œuvre de Proust, 365-373
- Brown, Donald F., The Veil of Tanit: The Personal Significance of a Woman's Adornment to Gustave Flaubert, 196-210
- Brugmans, Henri L., *Adrien Jourdan's Susanna (1653)* by Sister Loyola Maria Coffey, S.S.J., 386
- , *Les Illustres Fous of Charles Beys* by M. I. Protzman, 386-387
- Bussom, Thomas W., Marcel Proust and Painting, 54-70
- Carrière, Joseph M., Jules Laforgue et Leopardi, 50-53
- Cohen, Gustave, *Critical Theory and Practice of the Pléiade* by R. J. Clements, 381-383
- Corbató, Hermenegildo, *Lope de Rueda's Comedia de los Engañados; An Edition* by E. Villela de Chasca, 84-86
- Darby, George O. S., Observations on the Chronology of Charles d'Orléans *Rondeaux*, 3-17
- Demorest, Don L., *Les Sources de l'épisode des dieux dans la Tentation de Saint Antoine (Première version, 1849)* by J. Seznec, 390-393
- Dieckmann, Herbert, The Influence of Francis Bacon on Diderot's *Interprétation de la Nature*, 303-330
- , *Diderot's Treatment of the Christian Religion in the Encyclopédie* by J. E. Barker, 174-177
- Englekirk, John E., *An Edition of Triunfo de los Santos, with a Consideration of Jesuit School Plays in Mexico before 1650* by H. L. Johnson, 182-183
- Fellows, Otis E., *The French Drama in America in the Eighteenth Century and its Influence on the American Drama of that Period* by L. P. Waldo, 266-269
- Frank, Grace, *Pierre bise*, 193-195
- , *L'Histoire de Gille de Chyn* by E. B. Place, 75-78
- Frohock, W. M., *Baudelaire the Critic* by M. Gilman, 401-403
- Gilman, Margaret, *Baudelaire and Emerson*, 211-222
- Gravit, Francis W., Notes on the Contents of Fréron's Periodicals, 116-126
- Hastings, Walter Scott, *The Evolution of Balzac's Comédie humaine* by E. P. Dargan and B. Weinberg, 177-179
- Havens, George R., *The Early Reading of Pierre Bayle* by R. E. Cowdrick, 79-80

- Hespelt, E. Herman, *A History of the Romantic Movement in Spain* by E. A. Peers, 287-290
- Holmes, Urban T., *The European Ancestry of Villon's Satirical Testaments* by W. H. Rice, 263-265
- , *La Grande Clarté du moyen-âge* by G. Cohen, 380-381
- Kroff, Alexander Yale, *The Critics, the Public and the Tour de Nesle*, 346-364
- Lang, Bluma Renée, *André Gide et Nietzsche: Étude chronologique*, 139-149
- LeSage, Laurence, *Transformations of an Image: Sheep, Fleece, Brambles*, 295-302
- Malkiel, Yakov, *Les Adverbes en -ment compléments d'un verbe en français moderne: Étude de classement syntaxique et sémantique* by H. Nilsson-Ehle, 280-284
- Misrahi, Jean, *Girbert de Mes, According to Ms. B., Text and Variants of Lines 8879-10822, Followed by a Study of the Noun Declensional System* by M. Silver, 173-174
- Muller, Henri F., *Alfred de Vigny's Chatterton: A Contribution to the Study of its Genesis and Sources* by C. W. Bird, 80-82
- Navarro, Tomás, *El español en Santo Domingo* by P. H. Ureña, 403-404
- Niess, Robert J., *Zola's La Joie de vivre and the Opera Lazare*, 223-227
- Olschki, Leonardo, *La Fortune du Tasse en France* by C. B. Beall, 86-89
- Pei, Mario A., *Intervocalic Occlusives in "East" and "West" Romance*, 235-247
- , *Storia della lingua di Roma* by G. Devoto, 184-189
- Peyre, Henri, *Ouvrages français parus depuis la guerre* (Septembre 1939-Septembre 1942), 97-108
- , *Jules Vallès (1832-1885): Ses révoltes, sa maîtrise, son prestige*, and *Jules Vallès: Sources, bibliographie, iconographie* both by G. Gille, 179-182
- , *Les Lettres anglaises dans l'Encyclopédie* by L. S. Gaudin, 269-271
- Philips, Edith, *Marivaux: A Study in Sensibility* by R. K. Jamieson, 387-390
- Pinchbeck, Charles, *Maurice de Sully*, 109-115
- Predmore, Richard L., *Federico García Lorca (1899-1936): Vida y obra, bibliografía, antología, obras inéditas, música popular* by A. del Río, S. C. Rosenbaum, and F. de Onís, 183-184
- Rhodes, S. A., *Adolphe Retté: 1863-1930* by W. K. Cornell, 279-280
- Rosenbaum, Sidonia C., *Bibliographical Guide to Materials on American Spanish* by M. W. Nichols, 285-287
- Smith, Horatio, *Le Génie libéral de la France; Essai sur Renan* by M.-H. Jaspard, 173
- , *La Pensée de Sainte-Beuve* by M. Leroy, 271-273
- Spitzer, Leo, *Français populaire moche*, 150-153
- , *Two Dante Notes*, 248-262
- , *Fr. travail*, 374-379
- Torrey, Norman L., *Simon Tyssot de Patot and the Seventeenth-Century Background of Critical Deism* by D. R. Mc Kee, 265-266
- Zdanowicz, Casimer D., *Fifty Years of Molière Studies: A Bibliography, 1892-1941* by P. Saintonge and R. W. Christ, 383-385

MAR 30 '44 B

VOLUME XXXIV: SUBJECT INDEX

409

Alighieri, Dante, 71-74, 248-262

Bacon, Francis, 303-330

Balzac, Honoré de, 177-179

Barker, Joseph Edmund, *Diderot's Treatment of the Christian Religion in the Encyclopédie* (review), 174-177

Baudelaire, Charles, 211-222, 401-403

Bayle, Pierre, 79-80

Beall, Chandler B., *La Fortune du Tasse en France* (review), 86-89

Beys, Charles, 386-387

Bird, C. Wesley, *Alfred de Vigny's Chatterton: A Contribution to the Study of its Genesis and Sources* (review), 80-82

Bibliographies, 97-108, 154-172, 285-287, 283-385

Cartesianism, 18-39

Charles d'Orléans, 3-17

Chatterton, 80-82

Christ, Robert Wilson, *see* Saintonge, Paul

Clements, Robert J., *Critical Theory and Practice of the Pléiade* (review), 381-383

Coffey, S.S.J., Sister Loyola Maria, *Adrien Jourdan's Susanna* (1653) (review), 386

Cohen, Gustave, *La Grande Clarté du moyen-âge* (review), 380-381

Comedia de los Engañados, *la*, 84-86

Comédie humaine, *la*, 177-179

COMPARATIVE LITERATURE

Arrom (José Juan), Voltaire y la literatura dramática cubana, 228-234

Bond (Donald F.), Anglo-French and Franco-American Studies, 1942, 154-172

Bonno (G.), Hans Sloane et les relations franco-anglaises au dix-huitième siècle, 40-49

Carrière (Joseph M.), Jules Laforgue et Leopardi, 50-53

Fellows (Otis E.), *The French Drama in America in the Eighteenth Century and its Influence on the American Drama of that Period* by L. P. Waldo, 266-269

Gilman (Margaret), Baudelaire and Emerson, 221-222

Holmes (Urban T.), *The European Ancestry of Villon's Satirical Testaments* by W. H. Rice, 263-265

Olschki (Leonardo), *La Fortune du Tasse en France* by C. B. Beall, 86-89

Cornell, William Kenneth, *Adolphe Retté: 1863-1930* (review), 279-280

Cowdrick, Ruth E., *The Early Reading of Pierre Bayle* (review), 79-80

Cuba, 228-234

Dargan, E. Preston, and Bernard Weinberg, *The Evolution of Balzac's Comédie humaine* (review), 177-179

del Río, Angel, Sionia C. Rosenbaum and Federico de Onís, *Federico García Lorca* (1899-1936): *Vida y obra, bibliografía, antología, obras inéditas, música popular* (review), 183-184

de Onís, Federico, *see* del Río, Angel

Devoto, Giacomo, *Storia della lingua di Roma* (review), 184-189

Diderot, Denis, 174-177, 303-330

Dumas, Alexandre, and the *Tour de Nesle*, 346-364

Emerson, Ralph Waldo, 211-222

Encyclopédie, *l'*, 174-177, 269-271

Englekirk, (John E.), *An Edition of Triunfo de los Santos, with a Consideration of Jesuit School Plays in Mexico before 1650* by H. L. Johnson, 182-183

Epic Poetry, 274-279

Flaubert, Gustave, 196-210, 390-393

FRENCH LITERATURE—

MEDIEVAL

Darby (George O. S.), *Observations on the Chronology of Charles d'Orléans' Rondeaux*, 3-17

Frank (Grace), Pierre bise, 193-195

—, *L'Histoire de Gille de Chyn* by E. B. Place, 75-78

- Holmes (Urban T.), *La Grande Clarté du moyen-âge* by G. Cohen, 380-381
- Misrahi (Jean), *Girbert de Mes, According to Ms. B., Text and Variants of Lines 8879-10822, Followed by a study of the Noun Declensional System* by M. Silver, 173-174
- Pinchbeck (Charles), Maurice de Sully, 109-115
- FRENCH LITERATURE—
XVI. CENTURY**
- Cohen (Gustave), *Critical Theory and Practice of the Pléiade* by R. J. Clements, 381-383
- FRENCH LITERATURE—
XVII. CENTURY**
- Beyer (Charles J.), *Du Cartésianisme à la philosophie des lumières*, 18-39
- Brugmans (Henri L.), *Adrien Jourdan's Susanna (1653)* by Sister Loyola Maria Coffey, S.S.J., 386
- , *Les Illustres Fous of Charles Beys* by M. I. Protzman, 386-387
- Torrey (Norman L.), *Simon Tysot de Patot and the Seventeenth-Century Background of Critical Deism* by D. R. McKee, 265-266
- Zdanowicz (Casimir D.), *Fifty Years of Molière Studies: A Bibliography, 1892-1941* by P. Saintonge and R. W. Christ, 383-385
- FRENCH LITERATURE—
XVIII. CENTURY**
- Dieckmann (Herbert), *The Influence of Francis Bacon on Diderot's Interpretation of la Nature*, 303-330
- , *Diderot's Treatment of the Christian Religion in the Encyclopédie* by J. E. Barker, 174-177
- Gravir (Francis, W.), *Notes on the Contents of Fréron's Periodicals*, 116-126
- Havens (George R.), *The Early Reading of Pierre Bayle* by R. E. Cowd-
rick, 79-80
- Peyre (Henri), *Les Lettres anglaises dans l'Encyclopédie* by L. S. Gaudin, 269-271
- Philips (Edith), *Marivaux: A Study in Sensibility* by R. K. Jamieson, 387-390
- FRENCH LITERATURE—
XIX. CENTURY**
- Alden (Douglas W.), *Maupassant Criticism in France, 1880-1940* by A. Artinian, 82-84
- Allard (Louis), *Un Épisode de l'histoire de la censure dramatique: la comédie et la censure sous Louis-Philippe (1830-1848)* (d'après les rapports de censure des Archives Nationales), 331-345
- Artinian, Artine, *Maupassant Criticism in France, 1880-1940* (review), 82-84
- Bédé, (Jean-Albert), *The Epic in Nineteenth-Century France: A Study in Heroic and Humanitarian Poetry from Les Martyrs to Les Siècles Morts* by H. G. Hunt, 274-279
- , *Victor Hugo: A Realistic Biography of the Great Romantic* by M. Josephson, 393-401
- Brown (Donald F.), *The Veil of Tamir: The Personal Significance of a Woman's Adornment to Gustave Flaubert*, 196-210
- Demorest (Don L.), *Les Sources de l'épisode des dieux dans la Tentation de Saint Antoine (Première version, 1849)* by J. Seznec, 390-393
- Frohock (W. M.), *Baudelaire the Critic* by M. Gilman, 401-403
- Hastings, (Walter Scott), *The Evolution of Balzac's Comédie humaine* by E. P. Dargan and B. Weinberg, 177-179
- Kroff (Alexander Yale), *The Critics, the Public and the Tour de Nesle*, 346-364
- Lang (Bluma Renée), *André Gide et Nietzsche: Étude chronologique*, 139-149
- LeSage (Laurence), *Transformations of an Image: Sheep, Fleece, Brambles*, 295-302
- Muller (Henri F.), *Alfred de Vigny's Chatterton: A Contribution to the Study of its Genesis and Sources* by C. W. Bird, 80-82
- Niess (Robert J.), *Zola's La Joie de vivre and the Opera Lazare*, 223-227
- Peyre (Henri), *Jules Vallès (1832-1885): Ses révoltes, sa maîtrise, son prestige;*

- Jules Vallès: *Sources, bibliographie, iconographie* both by G. Gille, 179-182
- Rhodes (S. A.), *Adolphe Retté: 1863-1930* by W. K. Cornell, 279-280
- Seznec, Jean, *Les Sources de l'épisode des dieux dans la Tentation de Saint Antoine (Première version, 1849)* (review), 390-393
- Smith (Horatio), *Le Génie libéral de la France; Essai sur Renan* by M.-H. Jaspard, 173
- , *La Pensée de Sainte-Beuve* by M. Leroy, 271-273
- FRENCH LITERATURE—
- XX. CENTURY
- Adelson (Dorothy), Proust's Earlier and Later Styles: A Textual Comparison, 127-138
- Breé (Germaine), *Le Temps "retrouvé" et l'histoire dans l'œuvre de Proust*, 365-373
- Bussom (Thomas W.), Marcel Proust and Painting, 54-71
- Lang (Bluma Renée), André Gide et Nietzsche: Étude chronologique, 139-149
- LeSage (Laurence), Transformations of an Image: Sheep, Fleece, Brambles, 295-302
- Peyre (Henri), *Ouvrages français parus depuis la guerre (Septembre 1939-Septembre 1942)*, 97-108
- Fréron, E.-C., 116-126
- García, Lorca, Federico, 183-184
- Gaudin, Lois S., *Les Lettres anglaises dans l'Encyclopédie* (review), 269-271
- Gide, André, 139-149
- Gille, Gaston, *Jules Vallès (1832-1885): Ses révoltes, sa maîtrise, son prestige; Jules Vallès: Sources, bibliographie, iconographie* (review), 179-182
- Gilman, Margaret, *Baudelaire the Critic* (review), 401-403
- Girbert de Mes, 173-174
- Histoire de Gille de Chyn, L'*, 75-78
- Hugo, Victor, 393-401
- Hunt, Herbert J., *The Epic in Nineteenth-Century France: A Study in Heroic and Humanitarian Poetry from Les Martyrs to Les Siècles Morts* (review), 274-279
- Illustres Fous, Les*, 368-387
- Interprétation de la Nature (Pensées sur l')*, 303-330
- ITALIAN LITERATURE
- Austin (H. D.), *Dante's Guides in the Divine Comedy* 71-74
- Spitzer (Leo), *Two Dante Notes*, 248-262
- Jamieson, Ruth Kirby, *Marivaux: A Study in Sensibility* (review), 387-390
- Jaspard, Marcel-Henri, *Le Génie libéral de la France; Essai sur Renan* (review), 173
- Johnson, Harvey Leroy, *An Edition of Triunfo de los Santos, with a Consideration of Jesuit School Plays in Mexico before 1650* (review), 182-183
- Joie de vivre, la*, 223-227
- Josephson, Matthew, *Victor Hugo: A Realistic Biography of the Great Romantic* (review), 393-401
- Jourdan, Adrien, 386
- Laforgue, Jules, 50-53
- Lazare*, 223-227
- Leopardi, Giacomo, 50-53
- Leroy, Maxime, *La Pensée de Sainte-Beuve* (review), 271-273
- LINGUISTICS
- Malkiel (Yakov), *Les Adverbes en -ment compléments d'un verbe en français moderne: Étude de classement syntaxique et sémantique* by H. Nilsson-Ehle, 280-284
- Pei (Mario A.), Intervocalic Occlusives in "East" and "West" Romance, 235-247
- , *Storia della lingua di Roma* by G. Devoto, 184-189
- Spitzer (Leo), *Français populaire moche*, 150-153
- , *Two Dante Notes*, 248-262
- , *Fr. travail*, 374-379
- Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, 387-390
- Martínez de la Rosa, Francisco, 290-292
- Maupassant, Guy de, 82-84
- McKee, David Rice, *Simon Tyssot de Patot and the Seventeenth-Century Background of Critical Deism* (review), 265-266

- Mexico, 182-183
mocbe, 150-153
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin de, 383-385
- Nichols, Madaline W., *Bibliographical Guide to Materials on American Spanish* (review), 285-287
 Nietzsche, Friedrich, 139-149
 Nilsson-Ehle, Hans, *Les Adverbes en -ment compléments d'un verbe en français moderne: Étude de classement syntaxique et sémantique* (review), 280-284
- Peers, E. Allison, *A History of the Romantic Movement in Spain* (review), 287-290
 Place, Edwin B., *L'Histoire de Gille de Chyn* (review), 75-78
 Pléiade, 381-383
 Protzman, Merle I., *Les Illustres Fous of Charles Beys* (review), 386-387
 Proust, Marcel, 54-71, 127-138, 365-373
- Renan, Ernest, 173
 Retté, Adolphe, 279-280
 Rice, Winthrop Huntington, *The European Ancestry of Villon's Satirical Testaments* (review), 263-265
Rondeaux, 3-17
 Rosenbaum, Sidonia C., *see* del Río, Angel
 Rueda, Lope de, 84-86
- Sainte-Beuve, Charles Augustin, 271-273
 Saintonge, Paul, and Robert Wilson Christ, *Fifty Years of Molière Studies: A Bibliography, 1892-1941* (review), 383-385
 Sensibility, 387-390
 Shearer, James F., *The Poética and Apéndices of Martínez de la Rosa: Their Genesis, Sources and Significance for Spanish Literary History and Criticism*, 290-292
 Silver, Maurice, *Gilbert de Mes, According to Mr. B., Text and Variants of lines 8879-10822, Followed by a Study of the Noun Declensional System* (review), 173-174
 Sloane, Hans, 40-49
- SPANISH LITERATURE
 Adams (Nicholson B.), *The Poética and Apéndices of Martínez de la Rosa: Their Genesis, Sources and Significance for Spanish Literary History and Criticism* by J. F. Shearer, 290-292
 Corbató (Hermenegildo), *Lope de Rueda's Comedia de los Engañados* by E. Vilella de Chasca, 84-86
 Hespelt (E. Herman), *A History of the Romantic Movement in Spain* by E. A. Peers, 287-290
 Navarro (Tomás), *El español en Santo Domingo* by P. H. Ureña, 403-404
 Predmore (Richard L.), *Federico García Lorca (1899-1936): Vida y obra, bibliografía, antología, obras inéditas, música popular* by A. del Río, S. C. Rosenbaum, and F. de Onís, 183-184
 Rosenbaum (Sidonia C.), *Bibliographical Guide to Materials on American Spanish* by M. W. Nichols, 285-287
 Vilella de Chasca, Edmund, *Lope de Rueda's Comedia de los Engañados; An Edition* (review), 84-86
 Sully, Maurice de, 109-115
 Susanna, 386
- Tasso, Torquato, 86-89
Temps "retrové," le, 365-373
Tentation de Saint Antoine, la, 390-393
Tour de Nesle, 346-364
travail, 374-379
Triunfo de los Santos, 182-183
 Tyssot de Patot, Simon, 265-266
- Ureña, Pedro Henriquez, *El español en Santo Domingo* (review), 403-404
- Vallès, Jules, 179-182
 Vigny, Alfred de, 80-82
 Vilella de Chasca, Edmund, *Lope de Rueda's Comedia de los Engañados; An Edition* (review), 84-86
 Villon, François, 263-265
 Voltaire, François-Marie Arouet de, 228-234
- Waldo, Lewis P., *The French Drama in America in the Eighteenth Century and its influence on the American Drama of that Period* (review), 266-269
 Weinberg, Bernard, *see* Dargan, E. Preston
- Zola, Emile, 223-227

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LIBRARY

520 EAST 58TH STREET

CHICAGO, ILL. 60637

TEL. 733-7321

1968

1969

1970

1971

1972

1973

1974

1975

1976

1977

1978

1979

1980

1981

1982

1983

1984

1985

1986

1987

1988

1989

1990

1991

1992

BAUDELAIRE THE CRITIC

By MARGARET GILMAN

"... the most comprehensive and the most penetrating effort to understand and to reveal the greatness of Baudelaire's criticism . . . a fine example of sound scholarship enriched by a subtle appreciation of literary values."

— Henri M. Peyre, Yale University

\$3.00

COLUMBIA UNIVERSITY PRESS

Books Wanted

IN FRENCH, GERMAN, ITALIAN, SPANISH, LATIN, GREEK and other languages. (No school texts wanted.) Small lots or large libraries purchased for cash. For 85 years we have been paying high prices for books in foreign languages and have purchased extensive collections all over the world. We especially desire groups of scholarly material but also purchase small lots of good literature. If you have books in foreign languages to dispose of, do not fail to communicate with

SCHOENHOF'S

ESTABLISHED 1856

Harvard Square, Cambridge 38, Mass.

THE SPANISH TEACHERS' JOURNAL

HISPANIA

Established 1917

AURELIO M. ESPINOSA, *Editor* 1917-1926; ALFRED COESTER, *Editor* 1927-1941

Published by the American Association of Teachers of Spanish

Editor, Henry Gratton Doyle, The George Washington University, Washington, D. C.

Associate Editors: WILLIAM BERRIEN, MICHAEL S. DONLAN, AURELIO M. ESPINOSA, JR., FLORENCE HALL, E. HERMAN HESPELT, MARJORIE JOHNSTON, FRANCIS M. KERCHEVILLE, WALTER T. PHILLIPS, JOHN T. REID.

Business Manager, Emilio L. Guerra, Benjamin Franklin High School, New York City.

HISPANIA appears four times a year, in February, May, October, and December. Subscription (including membership in the Association) \$2.00 a year; foreign countries, 40 cents additional for postage. Each number contains practical and scholarly articles for teachers of Spanish and Portuguese, including helpful hints for teachers new to the field. A sample copy will be sent on request to the Secretary-Treasurer of the Association. Address subscriptions and inquiries about membership to:

Graydon S. DeLond, *Secretary-Treasurer*, American Association of Teachers of Spanish, Denison University, Granville, Ohio.

HISPANIA is an ideal medium through which to reach the organized Spanish teachers of the United States. For advertising rates, address the *Business Manager*.

Articles, news notes, and books for review should be addressed to the *Editor*.

JK
JW

C51

0	E2E	0
1	328	
2	E32	
3	235	
4	538	
5	E85	
6	3E8	



0	E2E	0
1	328	
2	E32	
3	235	
4	538	
5	E85	
6	3E8	

